

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

DISERTAČNÍ PRÁCE

Poslední obrazy

Last Paintings

Lucie Šiklová

Vedoucí práce prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

2018

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 23. 3. 2018

Lucie Šiklová

Ráda bych poděkovala všem, bez kterých by tato práce nevznikla.

Za poskytnuté materiály a rozhovory pak děkuji především Věře Linhartové in memoriam, Pavlu Brunclíkovi, Petru Šlengrovi, Petru Paderlíkovi, Miroslavě Zychové, Ritě Vosolsobě, Tomáši Vosolsobě in memoriam, Karlu Vachkovi, rodině Pavla Brázdy a Pavlovi in memoriam, Josefě Potfajové a rodině Ciglerů, Aleně Kučerové, Petru Pastrňákovi a dalším.

Zvláštní dík patří mému vedoucímu práce Vojtěchu Lahodovi, kterého si nesmírně vážím a jehož jsem měla při psaní v mysli, a velký a srdečný dík Marii Klimešové za závěrečnou podporu.

Obsah

Úvod.....	1
1.1 Prolegomena.....	1
1.2 Stav poznání	3
1.3 Teze, cíle, metoda.....	6
2 Obrazy a předobrazy smrti.....	8
2.1 Kmotřička Smrt	9
2.2 Šamanismus a přechodové rituály	12
2.3 Starověká mystéria smrti a znovuzrození, archetypy	13
2.4 Zeměpis druhého břehu. Nebe, peklo, ráj	15
3 Ikonický poslední obraz světového umění.....	18
4 Poznámky k ikonografickým motivům posledních obrazů	22
5 Pokušení systematizace	43
6 Případové studie posledních obrazů - Proč hvězdy nikdy nezhasnou	47
6.1 Josef Šíma. Podzemní řeky - Přechodová cesta	47
6.2 Kamil Linhart. Jiné dimenze – Duchovní vyústění malířské tvorby.....	54
6.3 Jan Zrzavý. Návraty, víra a identita - Maria, Matko, oroduj za nás... ..	64
6.4 Adriena Šimotová. S oporou bližního - Miska, sklenice a lahvička na olej 69	
6.5 Karek Šlenger. Zápisky ze smrtelného lože - Muž a jeho Duše.....	79
6.6 Arnošt Paderlík. Poslední obraz jako odkaz - Vítr v ateliéru	92
6.7 Bohumír Komínek. Omezení a jeho přijetí - Silnice, tři stromy vlevo	97
6.8 Tomáš Vosolsobě. Závěrečná syntéza - Intuice a ratio	101
6.9 Pavel Brázda. Gesamtkunstwerk - Eschatologie bílého humoru	105
6.10 Zdena Strobachová. Naplnění a vyrovnání - Gejzír	115
7 Závěr.....	119
7.1 Shrnutí poznatků.....	119
7.2 Poslední obraz. Svědectví o situaci těsně před druhým břehem.	122
7.3 Emil Filla v pravdě	124

7.4	Co dál?	128
8	Appendix	129
8.1	Alena Kučerová. O okách, pocitu viny a dalších důležitých věcech	129
8.2	Petr Pastrňák. Zatím poslední obrazy - Nikdy nemaluji to, co mám přímo před očima, ale to, co mám v sobě.....	137
9	Epilog	140
10	Sledování autoři	142
11	Reprodukce	147
12	Literatura.....	153
13	Přílohy.....	162
13.1	Ikonická díla moderního a současného světového umění / výběr	162
13.2	Karel Šlenger	176
13.3	Pavel Brázda.....	180

ÚVOD

1.1 PROLEGOMENA

Již z dálky si mne přitáhl. Vyzařovalo z něj světlo. Zblízka dokonce vyvolával i pocit duševního tepla. Naplňoval klidem. Na sololitové desce menšího formátu, z poměrně vyšší struktury senzitivní malby blízké informelu, šlo rozeznat v modravém, protáhlém, amébovitém útvaru na pozadí teplých, zlatavě okrových tónů do leva se sklánějící postavu. Ještě bez jakékoli bližší informace týkající se vzniku tohoto díla mi bylo jasné, že tu jde o něco výjimečného. Na moji otázku, co že to mám před sebou, autorova manželka Věra Linhartová odpověděla prostě: *Narození*. Poslední obraz¹.

Sledujeme-li dílo určitého autora, dospějeme v rámci jeho pozdní tvorby k posledním obrazům, nebo dokonce přímo k jednomu konkrétnímu poslednímu obrazu. Zvykli jsme si vývoj umělcovy tvorby v čase obecně traktovat podobně jako vývoj lidského života. Máme zažité termíny jako raná tvorba, která zahrnuje počátky a období hledání, po ní následuje doba zrání, jež spěje ke zralé tvorbě, graduující do tvorby vrcholné. Zralou tvorbu po určité době začínáme nahlížet jako tvorbu pozdní. Ta může trvat, dána délkou života i tvůrčího období různých umělců, od pár posledních let přes desetiletí. Kategorie pozdní tvorba je tedy vžitá a kolem jejího vymezení panuje vcelku shoda, jak tomu napovídá i častý název či podtitul posledních kapitol uměleckých monografií i uměnovědných slovníků. Jedná se o časovou kategorii v rámci díla, etapu v závěrečných letech autora, která se ve větší části případů shoduje s věkem stáří. „Bohové milují ty, kteří umírají mladí“ a tak se setkáváme i s předčasně ukončeným dílem autora věku mladosti či vrcholu sil.

Jestliže máme jasno s vymezením poslední tvorby, jinak je tomu již s jejím hodnocením. Zde panují určité rozpaky, které vystihuje například fakt, že v odborné literatuře se se slovním spojením „vrcholné pozdní dílo“ či dokonce „vrcholné dílo stáří“ setkáváme zřídka. Pozdní tvorba bývá častěji hodnocena spíše jako slabší, v monografii zabírá vzhledem k předchozím obdobím (ne)poměrně menší část. Současnost, cenící si více síly nežli moudrosti stáří, tuto tendenci posiluje. Sběratel, pokud není lovcem kuriozit, anebo se nezaměřuje na konkrétního autora, a nemá tak v úmyslu dokumentovat celý jeho tvůrčí

¹ Poslední tvorbu Kamila Linharta dále zpracovávám v samostatné kapitole.

vývoj od začátku až do konce, většinou pokládá za dobrý úlovek do sbírky dílo z vrcholné etapy. Navíc v rámci pozdní tvorby se nezdá objevují skupiny obrazů, které z hlediska vývoje tvorby nějakým způsobem, někdy dokonce zcela radikálně, vybočují, nepředstavují ten pravý, od tvůrce očekávaný autorský rukopis. Starým umělcům bývá vytýkána recyklace a návraty zpět.

Poslední obrazy. Bývají mnohdy oproti předchozí tvorbě tak jiné, že v konkrétních případech mohou vyvolávat diskuzi: Máme je do tvorby plnoprávně započítávat, nebo raději v umělcově díle „vyzávorkovat“ jako exces a příliš se jimi nezaobírat? Obecně posledním dílům diskuzi dlužíme. V dnešní době poznamenané honbou stále za něčím novým, kdy umělec dosahuje své slávy již jako mladý a jako takový se zapisuje i se svojí tvorbou do povědomí odborné a kulturní obce, jsou pozdní tvorba a poslední obrazy skutečně přijímány s určitým despektem. Někdy dokonce jako by vlastně ani nebyly. Příliš se liší od zaběhnuté představy o tom, že zrovna tohle je ten typický, vrcholný, silný, slavný..., prostě ten pravý mistr. Se stářím a konci jsou v souvislostech pozdní tvorby častěji asociovány projevy slabosti, spojované s fyzickým omezením, nemocí, psychickými změnami nežli s moudrostí a oceněním duševního a duchovního poznání. Z historie umění známe takové vzorové případy podcenění, příkladný je například chronicky diskutovaný Emil Filla a jeho pozdní tvorba, cyklus *Písní* z roku 1951 a poslední krajiny, znázorňující České středohoří. Zvedá se vlna polemiky, na jejímž hřebeni vedle sebe balancují zastánci i kritici. Úpadek, vyhoření, ústupek, únava? Nebo naopak krok dál, osvobození se z dosavadního vymezení, či dokonce ze zajetí uměleckého programu a formy, krok zpátky k sobě, vlastní autenticitě?

Odhlédnuto od konkrétního případu Emila Filly jsou to otázky univerzální.

Neuznávám příliš často zneužívaný pojem „vykrádání sama sebe“ a vzhledem k pozdní tvorbě uvažuji recyklaci a návraty za legitimní životní fázi náležející přístup. Rozhodla jsem se opustit strach, který poslední obavy potencionálně přinášejí, a to jak z pozice kritika, obávajícího se o svoji pověst, pokud by je obrazně řečeno vzal na milost, tak z pozice lidské, kdy se jim vyhýbáme proto, že se příliš dotýkají konce.

1.2 STAV POZNÁNÍ

V českém uměnovědném prostředí fenomén závěru tvorby a posledního obrazu dosud není komplexně zpracován. Pokud je poslední obraz reflektován, děje se to v rámci monografií jednotlivých umělců. Příbuznému tématu se komplexněji věnoval projekt výstavy a s ním spojená publikace *Grey Gold. České a slovenské umělkyně 65+*². Jednalo se o sociologicky a především genderově zaměřený projekt, v jehož ohnisku byly žijící umělkyně nad 65 let věku. Publikace neobsahuje vlastní rozbor poslední tvorby a ani vystavená díla nespádala rokem vzniku u všech umělekyn přísne do vymezené věkové kategorie. Mnou sledovaného tématu se v rámci tohoto projektu částečně dotýkají studie Vendula Fremlová, *Tvorba (navzdory) věku*³; Lucie Vidovičová, *Stáří a kreativita: Sociologický pohled*⁴; Mária Orišková, *Marginalizované a/alebo zkúsené? Vek, tvorba a inštitucionalizácia umelkyň*⁵. V projektu byly zastoupeny Marie Blabolilová, Klára Bočková, Marie Filippová, Eva Fuková, Milota Havráňková, Dagmar Hochová, Inge Kosková, Alena Kučerová, Markéta Luskačová. Adéla Matasová, Eva Cisárová – Mináriková, Daisy Mrázková, Věra Nováková, Ludmila Padrtová, Dana Puchnarová, Jitka Svobodová, Adriena Šimotová, Daniela Vinopalová - Vodáková, Jana Želibská. S většinou umělekyn autorky publikace vedly rozhovory, ve kterých mezi řádky probleskuje reflexe vlastní tvorby zpovídáných 65+ v aktuální životní etapě, tedy od počínajícího stáří výš.

Problematické tvorby a stáří v 19. století se věnuje sborník Zdeněk Hojda – Marta Ottlová, – Roman Prahla: *Vetché stáří nebo zralý věk moudrosti?* (Academia Praha 2009)⁶

V zahraniční literatuře je výčet zásadní literatury, co se týče monografických prací o pozdním díle vybraného umělce či komplexněji pojatých publikací, bohatší. Jako podnětné zde uvádím monografické práce Werner Spies, (ed.): *Picasso. Malen gegen die Zeit* (Vienna 2006), Linda Nochlin, *Old Age. Old Age Style: Late Louise Bourgeois* (London 2007)⁷, a Sam Smiles, *Late Turner – Paintig Set Free* (London 2015).⁸ Všechny tyto

² FREMLOVÁ, Vendula – PETIŠKOVÁ Terezie, – VARTECKÁ, Anna: *Grey Gold. České a slovenské umělkyně 65+*, Dům umění města Brna – Fakulta umění a designu UJEP, Brno – Ústí nad Labem 2014.

³ Tamtéž, s. 51 – 60.

⁴ Tamtéž, s. 94 – 107.

⁵ Tamtéž, s. 79 – 86.

⁶ HOJDA, Zdeněk – OTTLOVÁ, Marta – PRAHL, Roman: *Vetché stáří nebo zralý věk moudrosti? Sborník příspěvků z 28. ročníku symposia k problematice 19. století*, Plzeň, Academia, Praha 2009. Symposium se konalo ve dnech 28. února – 1. března 2008.

⁷ In MORRIS, Frances (ed): *Louise Bourgeois*, Tate Publishing, London 2007.

⁸ Práce profesora University of Plymouth a specialisty na dílo J. M. W. Turnera se malířově pozdní tvorbě věnuje v rámci stejnojmenné výstavy v Tate Britain.

zmíněné publikace vyšly k příležitosti monografické výstavy. Spies vystavil v Albertině přes 200 obrazů, kreseb a plastik z posledního Picassova období. Tvorba byla jako by poháněna strachem ze smrti, odmítáním nemohoucnosti a konce. Picassova tvorba z tohoto období, divoce expresivní a bez zábrán ke znázornění sexuality, vyvolala za jeho života vlnu nepochopení a odmítnutí. Později byla mnohokrát reflektována a přehodnocována, Spies se v tomto ohledu dostává o krok dál, když poukazuje na dialektický vztah mezi Picassovou propracovanou přípravnou kresbou a divokou malbou. Smiles zahrnul mezi poslední Turnerova díla obrazy z období mezi 60 a 75 lety. Jakousi výstavu ve výstavě tvořilo devět čtvercových obrazů z let 1840 – 1845 s tématy Pohřeb souseda Davida Wilkieho na moři, Napoleon na sv. Heleně a s klasickými a bilickými motivy. Především tato série vyvolala soudobou vlnu kritiky, že starý Turner je ztracený a maluje ve vleku senility a šilenství. Tomuto postoji Smiles oponuje a poslední tvorbu Turnera označuje jako velkolepou syntézu velkého malíře.

V širším kontextu se problematice stárí a pozdního stylu umělecké tvorby v různých uměleckých odvětvích nejnověji věnuje publikace Gordon McMullan - Sam Smiles: *Late Style and its Discontents. Essays in art, literature, and music* (Oxford 2016). Práce není zaměřena výhradně na výtvarné umění. Kapitoly věnované výtvarnému umění jdou napříč historií: Sam Smiles, *From Titian to Impressionism: The Genealogy of Late Style*; Jeremy Lewison, *In the Antechamber of Death: Picasso's Later Paintings*; Bente Larsen, *The Infinity of Water Lilies: On Monet's Late Paintings*. Jednotlivé studie jak z odvětví hudby, literatury tak z výtvarného umění, se zaměřují na světově proslulé autory.

Téma Pozdního stylu zpracovává během své poslední tvůrčí etapy až do své smrti a tedy se subjektivním zaujetím kulturní kritik a pianista Edward Said: *On Late Style: Music and Literature Against the Grain* (New York 2006). Statě jsou věnovány umělcům především z oblasti múzického umění, největší prostor získal Theodor Adorno, dále jsou zastoupeni Beethoven, Mozart, Jean Genet, Glenn Gould, Arnold Schoenberg, Richard Strauss, Luchino Visconti, Euripides, Thomas Mann, Constantine P. Cavafy. Autor demonstruje horečnatou činnost před koncem života a zároveň kontroverzi vůči tomu, co již vykonali, a chtějí stíhat, co ještě nestihli a jejich boj se smrtelností. Naopak „ztišení“ autoři nacházejí v posledních dílech Sofokla, Shakespeara, Bacha a Wagnera a také u jediných dvou zástupců výtvarného umění Rembrandta a Matisse. Jako společný atribut pozdního stylu Said uvádí osamělost. Autor se opět zaměřuje na světově uznávané kapacity.

Konečně přímo posledním obrazům se věnovala kunsthistorička a kurátorka Esther Schlicht v rámci výstavy *Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger* v Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 2013. Výstavní koncepce refletovala otevřenou charakteristiku a diverzitu tématu. Představila přes 100 exponátů, které vznikly během posledních tvůrčích let vybraných čtrnácti většinou světově proslulých autorů v rozmezí pozdního 19. století do současnosti. Akcent je na univerzální otázku díla na konci umělcova života, existenciální

zkušenosti a neobvyklé životní situace tvůrců. K výstavě vyšel katalog *Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger*⁹ obsahující jednotlivé studie kolektivu autorů, pojednávající Monetovy *Lekniny*¹⁰; poslední Manetovy kytice¹¹, proměnu Vilema De Kooning¹², výstřižky a knihu *Jazz* Henri Matisse¹³, sérii *Meditací* Alexeje Jawlenského¹⁴, minimalistická videa Stana Brakhage¹⁵, průlom do abstrakce Georgii O'Keefe¹⁶; fotografický přerod představující polaroidy jinak klasického fotografa Walkera Evanse¹⁷, poslední rozhovor s Andy Warholem¹⁸, pozdní návraty Giorgia de Chirica¹⁹; parafrázující portréty Martina Kippenbergera jeho manželky Jacqueline, reagující na fotografické portréty poslední ženy Pabla Picassa²⁰, provokativní monochromy Francise Picabii²¹, konceptuální projekt návratu domů Base Jan Adera, jenž na své poslední zahynul²², a slavné *poslední Černé obrazy* Ada Reinhardta²³. Autoři většinou konstatují prohloubení či dokonce radikalizaci umělcovy tvůrčí práce. Schlicht ve své úvodní studii „*The End of the End of Everything*.“ *Letzte Bilder zwischen Schlusspunkt und Neubeginn*²⁴ pojmenovala sedm situací konců tvorby a do juxtapozic staví ke každé dva příklady autorů, kteří v „té samé“ situaci přistupují k tvorbě po svém.

Výstava i katalog se zaměřily na světově známé, ikonické umělce.

⁹ SCHLICHT, Esther –HOLLEIN, Max: *Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger*, Frankfurt am Main 2013.

¹⁰ PATRY, Sylvie: *Monets Seerosen: Im Angesicht der Ewigkeit* ; in SCHLICHT, Esther –HOLLEIN, Max: *Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger*, Frankfurt am Main 2013, s. 22 – 26.

¹¹ GUÉGAN, Stéphane: *Manet un die Ziele und Grenzen der Malerei*, tamtéž, s. 33 – 36.

¹² VANEL, Herve, *De Koonings letzte Nachlese*, tamtéž, s. 44 – 48.

¹³ BÖHRINGER, Hanne, *Henri Matisse: Bouquet un Bonhour*, tamtéž, s. 57 – 58.

¹⁴ KÜSTER, Ulf, *Über Alexej von Jawlenskys Meditationen*, tamtéž, s. 65 – 66.

¹⁵ ENGELKE, Henning :*Stan Brakhages Chines Series*, tamtéž, s. 73 - 74.

¹⁶ KASTNER, Carolyn, *Georgia O'Keefe: Eine Flascheauf schöne Art füllen* , tamtéž, s. 82 - 83.

¹⁷ ROSENHEIM, Jeff L.: *Walker Evans: Polaroids*, tamtéž, s. 93 – 94.

¹⁸ TAYLOR, Paul: *Andy Warhol: Das letzte Interview (1987)*, tamtéž, s. 100 - 103.

¹⁹ ROOS, Gerd, *Wann setzte sich Giorgio de Chirico zur Ruhe?*, tamtéž, s. 109 - 111.

²⁰ MEYER - HERMAN, Eva: *Ich ist ein Alter Ego: Zu den Jacqueline – Porträts von Martin Kippenberger*, tamtéž, s. 121– 123.

²¹ CULLINAN, Nicholas: *Cynisme et indécence: Francis Picabias verunstaltete Monochrome*, tamtéž, s. 131 – 132.

²² KÖCHLING, Carolin: *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous*, tamtéž, s. 141 – 142.

²³ MEINHARDT, Johannes: *Ad Reinhardt und das letzte Bild*, tamtéž, s. 149 – 151.

²⁴ Tamtéž, s. 12 – 19.

1.3 TEZE, CÍLE, METODA

Ve své práci o posledních obrazech vycházím z nevyvratitelné skutečnosti, že každý autor dospěje ke konkrétnímu poslednímu dílu. Toto dílo, pokud se nejedná o náhle a nečekaně přerušenu tvorbu, spadá do etapy, již nazýváme pozdní či závěrečná. Tato etapa či její část se často nějakým způsobem vůči předchozí vymezuje či se jí jinak vymyká, a bývá mnohdy v rámci celku díla považována za problematičtější či rozporuplnou. Od této „rozporuplnosti“ zamýšlím poslední díla osvobodit a podpořit jejich výjimečnost v rámci svébytné kategorie *poslední obraz*.

Posledních děl je tolik, co samotných autorů a neustále jich přibývá. Tento neobsažitelný počet mne vedl k vymezení pole zkoumání. Tím je umění moderní a současné se zřetelem na malíře, kteří tvořili převážně ve dvacátém a na počátku jedenadvacátého století. Je to časový úsek, kterého se současnost ještě dotýká či je přímo jeho součástí, takže okolnosti životů zkoumaných osobností jsou z dnešního pohledu stále čitelné. V zahraničí se již tématu kritici začali věnovat, v české historii umění tomu dosud v takové míře není, proto jsem se ještě úžeji zaměřila na české prostředí. Z těchto autorů jsem nakonec vybrala vhodné reprezentanty pro příkladové studie, reprezentující v různých rovinách poslední obraz. Zaměření na naši provenienci pokládám za jeden z hlavních přínosů své práce pro dějiny českého výtvarného umění.

Zpracovávaná data pocházejí z literatury monografického charakteru, sborníků, rodinných archivů, rozhovorů. Sledovala jsem tvorbu několika desítek různých výtvarných umělců až k jejich posledním dílům a ačkoli jsem se slavným nevyhnula, podrobila jsem svým rozborům i autory, kteří nejsou příliš v povědomí, známé i méně známé autory akademicky školené, autodidakty, umělce tvořící celý svůj život i ty, kteří začali tvořit právě až na konci své životní pouti. Zařadila jsem i několik autorů žijících, kteří na vědomé úrovni řeší, že se ocitají na konci, a jsou ochotni o tom vést dialog, protože jejich svědectví může sledovanou problematiku nasvítit opět z jiného úhlu.

Již při promýšlení tezí se začalo vyjevovat, že jako neexistuje jeden standardní poslední obraz, patrně nebudou existovat jednoznačné kategorie. Různé, jedinečné poslední obrazy, vzniklé za různých životních okolností někdy vykazují jisté podobnosti. V jejich třídění jsem dospěla ke skupinám formujícím se podle okolností konců. Druhou možností je třídění podle přístupu autora k závěrečné tvorbě. Tato dvě hlediska jsou navzájem prostupná. Kategorie, respektive skupiny se tedy mohou překrývat, a zároveň v rámci některé takové skupiny se mohou nacházet díla s různým vnitřním významem.

Jednou z počátečních ambicí bylo vytvořit ikonografii posledních obrazů. V kapitole věnované ikonografii poukazuji na některá s koncem obecněji spojovaná témata.

Zprávu o *posledním obrazu* jsem se vzhledem k mnoha pomyslným fasetám rozhodla založit na principu kubistického nazírání na objekt z různých úhlů,

představovaných především jednotlivými kasuistikami. Vycházím z předpokladu, že poslední obrazy jsou nedílnou součástí umělcova díla a života, sledovala jsem je a hodnotila tedy v kontextu celé autorovy tvorby. Z tohoto důvodu jsem do vybraných studií zařadila medailony života a díla i u známých osobností.

V počáteční fázi svého profesního života jsem se zabírala psychoterapií a arteterapií. Ve svých úvahách o umění uplatňuji psychologický background vycházející ze sebezkušenostních a vzdělávacích aktivit. Sebezpoznání a relativizace dosavadních pohledů na sebe sama vede člověka i člověka – vědce k větší objektivitě. Obezřetnost vůči sobě samému je na místě především v humanitních oborech, kde nelze uplatnit matematické ověřování ani vědecké postupy srovnatelné s obory přírodovědnými, neboť oproti těmto oborům nad humanitními disciplínami častěji visí hrozba sebeprojekce. Zkušenost sebe v oblasti psychoterapie přináší schopnost odlišit sebeprojekci od prvotního vcítění (které tímto nepodceňuji, pokládám je za důležitou součást interpretovy výbavy) a možnost následného zkoumání procítěné problematiky rozumem. Na základě svých psychoterapeutických zkušeností a psychologické literatury především z oblasti jungiánské analytické psychologie a nauky o archetypech²⁵ jsem si chtěla ověřit možnost nahlížet na poslední díla do určité míry jako na bdělé sny, které nám dávají zprávu o situaci na prahu „druhého břehu.“ Osobní projekce jsem na vědomé úrovni eliminovala. Z osobního zaujetí tématem se však, jako většina badatelů v kterémkoli odvětví našeho oboru, vymluvit nemohu.

Poslední obrazy se jeví jako průvodci odcházením či odchodem člověka – umělce – zde malíře- z jeho pozemské pouti. Mým cílem je poukázat nejméně na tento zásadní význam, a skrze něj zahájit diskusi směrem k jejich docenění a odzávorkování z uměleckých opusů.

²⁵ Nauka o archetypech tvoří jádro analytické psychologie a obrazu člověka navrženého Jungem. (...) Archetypy jsou nenázorné, pouze formální, obsahově nestanovené dispozice, možnosti a potenciály prožívání a chování, které jsou vlastní podstatě člověka, jeho vrstevníkům a prostředí. (...) Jung zpočátku používal pojem praobraz. (...) Nejznámější jsou archetypy matky, otce, dítěte, stínu, animy, anima, mužského a ženského principu, hrdiny (...) bytostného Já, moudrého starce a stařeny, a obrazu Boha. Bohatý materiál archetypových motivů se nachází v pohádkách, mýtech, náboženstvích lidstva, v umění stejně tak jako ve fantaziích, snech a vizích (...). Heslo Archetyp, MÜLLER, Lutz – MÜLLER, Anette: Slovník analytické psychologie, Portál, Praha, 2006, s. 28 - 31.

2 OBRAZY A PŘEDOBRAZY SMRTI

Mytologické obrazy smrti a psychologický a kulturně antropologický podtext

Řekne-li se poslední obraz, nutně se nám vybaví konec života a smrt. Jak bylo již v úvodu konstatováno, poslední obrazy se dosud příliš neakcentují. Obecně je jejich problematika vnímána jako choulostivá, intimní. Dotýkají se čehosi numinózního a tím něčím je právě smrt. Konec. Sociologové by potvrdili, že to je, sice nekodifikované, ale přesto tabu.

Co vzbuzuje onu bázeň, zůstává otázkou. Jednak jde o ono zmiňované kvazi tabu, způsobené postupnou ztrátou našeho kontaktu se skutečnou smrtí, s umíráním, jež vytěsňujeme ze života, ačkoli představují jeho nedílnou součást. Zde, na této zemi a v tomto čase, jsou přitom ne-li jeho vyvrcholením, pak zcela jistě jeho závěrem. Dnešní doba se ale s definitivními závěry vypořádává těžko. Má ráda otevřené konce, což lze doložit na příkladu filmové tvorby. Jednoznačný konec, ať v podobě happyendu či dokonané tragédie, současný film rád obchází odstavcem textu na závěr, v němž se ten konec raději jenom ve stručnosti sepíše jako taková poznámka pod čarou, která již do vlastního příběhu nepatří.

Následující úvahy a výčet různých reflexí posledních věcí člověka²⁶, umírání, smrti a představ toho, co je *za*, se pokoušejí nastínit jednu z faset onoho „kubistického“ posledního obrazu, jenž se bude během dalších kapitol postupně skládat.

²⁶ Poslední věci člověka. Původně slovní spojení z křesťanské eschatologie, zmiňované v Bibli: Ve všech svých skutcích pamatuj na poslední své věci, a na věky nezhřešíš (Kniha Sirachovec 7,40). Ve středověku mělo zcela jasný obsah: Smrt, poslední soud, nebe a peklo, případně očištec (DINZELBACHER, Peter. Poslední věci člověka: nebe, peklo, očištec ve středověku. Vyšehrad, Praha 2004, s. 9). Tak je znázornil např. Hieronymus Bosch na své slavné Stolní desce (Sedm smrtelných hříchů a čtyři poslední věci člověka). Termín se v čase proměňuje a rozšiřuje. Vždy se však týká konce lidského života. Z moderní humanistické pozice nad „okrajem života“ krásně uvažuje Karel Čapek ve své stejnojmenné povídce (ČAPEK, Karel: Poslední věci člověka. In Povídky z jedné a z druhé kapsy. Český spisovatel, Praha 1993). V sekularizované společnosti se poslední věci materializují a figurují v praktických radách pro pozůstalé jako pohřeb, pohřebné, úmrtní list, dědictví, poslední vůle a její vykonání, ale překvapivě i např. jako odměna notáři, převody plateb za energie, zrušení pojistného, povinného ručení, telefonního čísla a podobně.

2.1 KMOTŘIČKA SMRT

Smrt jako konec lidského jedince zde na zemi na posledních obrazech většinou přímo zobrazována není. Kostlivce a tance smrti, připomínající anonymní středověkou či barokní tvorbu, najdeme častěji nežli u umělce nad hrobem u teenagerů či adolescentů, na obrázcích, v deníčku anebo na tričku. Proč se tak děje, je otázkou spíš pro kulturního antropologa či psychologa. Dospívající a čerstvě dospělý člověk se ptá po smyslu života, ví už, že život má konec, většinou se s ním již osobně setkal, protože v této životní etapě odcházejí ze světa jeho babičky a dědečkové. Jeho vlastní odchod je však ještě daleko a není na pořadu dne. Případně se s tím lze vypořádat právě takovýmto určitým zlehčením a jakousi soukromou magií: *Mám to pod kontrolou*. Člověk, který má své již odžito, a konec je nepochybně blíž než začátek, takového zlehčení většinou není schopen. A vlastně by je ani nemusel potřebovat. Ocítá se před ultimátním úkolem každého jedince, kterému není vyhnutí.

Poslední obrazy s těmito konečnými životními momenty nutně souvisejí, ať už vědomě či nevědomě, ačkoli je popisně neznázorňují. Důvod je prostý, konec se nevyhnutelně blíží, a pokud vyloučíme v těchto úvahách jako příčinu ukončení tvorby například syndrom vyhoření²⁷, bude tímto koncem smrt. A poslední obrazy mohou o smrti vypovídat, a také se to tak děje, podobně jako sny či přechodové rituály.²⁸

Následující odstavce představují řadu rozdílných i podobných pohledů na smrt a umírání v různých kulturních oblastech a dobách. Jde o náčrt, který má uvést do obraznosti a představ posledních věcí člověka.

Umírání a smrt je pro každého člověka nejuniverzálnějším a osobně nejvýznamnějším zážitkem.²⁹ Přesto až do konce šedesátých let ani široká veřejnost, ani zainteresovaní odborníci jako lékaři, psychiatři, antropologové, filosofové či teologové toto téma nebrali v potaz a vytěšňovali je v důsledku obecného popírání smrti a psychologického potlačování všeho, co s ní souvisí. Naši předkové ji přitom, ač přistupovali k umírání a

²⁷ Syndrom vyhoření, také syndrom vyhasnutí, vyhaslosti, vyprahlosti, angl. *burnout* je psychický stav, prožitek vyčerpání. Poprvé popsán v roce 1975 H. Freudenbergerem. Existují různé definice (např. ztráta profesionálního zájmu nebo osobního zaujetí u příslušníka pomáhajících profesí nebo vyhoření jako výsledek procesu, v němž lidé velice intenzivně zaujatí určitým úkolem nebo ideou ztrácejí své nadšení. Více in KALLWASS, Angelika, *Syndrom vyhoření v práci i osobním životě*, Portál, Praha 2007.

²⁸ Základní otázku snu a přicházející smrti řeší Marie-Louise von Franz (jungjiánsky orientovaná psychologka, přímá žačka a spolupracovnice C. G. Junga), která se ptá, co říká nevědomí člověka, tzn. svět jeho instinktů, ke skutečnosti blížící se smrti. Podle ní sny nelze manipulovat, jsou jakoby hlasem přírody v nás, jež nás na smrt připravuje. O tom více viz FRANZ von, Marie-Louise: *Sen a smrt*, Portál, Praha 2000.

²⁹ GROF, Stanislav: *Lidské vědomí a tajemství smrti*, Argo, Praha 2009.

samotné smrti odlišně, do života nějakým způsobem přijali. Přijetí smrti, nebo možná lépe vypořádání se s ní, nacházíme v rituálech starých kultur Egypta, Číny i Jižní Ameriky. Vztahuje se k ní po svém antický svět, pohanské kultury na území Evropy a konečně i židokřesťanská tradice. Na časové ose směřem k současnosti ubývá numinózních³⁰ přístupů a střídá je obyčejný strach a konečně rezignace a vytěsnění. Právě moment strachu se skrývá i v našich pohádkách, kde se hrdina snaží Kmotříčku Smrt přechytračit. Nakonec ale stejně musí nahlédnout, že nedojde klidu, dokud tuto prastarou Kmotru nepřijme. My se však nacházíme spíš v situaci těch před Kmotříčkou kličkujících, klidu nedocházejících a chytračících „hrdinů“.

Antropologové popisují v různých kulturách přechodové rituály, při nichž je možné zažít stavy podobné smrti. Smrt je při jejich absolvování vnímána jako přechod do jiných realit. Pokud je smrt takto „prožita“, nepůjde pak již na konci života při odchodu z tohoto těla a světa o něco zcela neznámého. Adept přichází na jistým způsobem známé území.

Rituály a iniciační obřady vycházely z mytologických příběhů o božstvech a hrdinech, symbolizujících smrt a znovuzrození. Ve starověkém Babyloně je to Inanna a Tammuz, v Egyptské říši Isis a Osiris. Nám blíže jsou Dionýsos, Attis, Adonis, Hádes a Persefona starořeckých mýtů a z nich vycházejících mystérií. Reflektuje je mystická tradice, duchovní filosofie Východu a doslova návod, jak na „druhý břeh“, nacházíme v takzvaných Knihách mrtvých, z nichž nejznámější je *Tibetská kniha mrtvých*. V dalších kulturách existují mnohé podobné příručky, jako je třeba *Japonská kniha mrtvých*, *Egyptská kniha mrtvých*, *Koptská kniha mrtvých*, *Slovanská kniha mrtvých*, německé *Ars bene moriendi* (Umění dobře umřít) anebo naše *Jiříkovo vidění*, původně středověká povídka o putování uherského šlechtice Jiříka z poloviny 15. století, sepsaná podle o něco staršího latinského útvaru. Jiřík putuje nejprve do irského poutního místa zvaného Očistec svatého Patrika a odtamtud do říše mrtvých. Spatřuje muka pekla i očistce a nakonec se dostane do nebe. Až do 19. století se jednalo o oblíbený námět, vydávaný jako knížka lidového čtení, o jehož oblibě svědčí i fakt, že zdomácněl v lidovém rčení „být jako v Jiříkově vidění“ (tedy být krajně nadšený, užaslý, být jako u vytržení)³¹.

Sekularizované společnosti, jakou je i ta naše, nahlízejí na smrt jinak. Převládá zde vliv ateistického světonázoru a s ním úzce spojená představa materialistické podstaty světa jako vyvíjející se hmoty. Tělesná smrt je z takového úhlu pohledu nutně chápána jako absolutní

³⁰ Výrazy numinózní a numinozita pocházejí z latinského pojmu *numinosum*, který označuje dynamické působení na člověka nezávislé na jeho vědomé vůli. Numinózní působení je provázeno hlubokými emocemi. Typicky numinózní jsou zážitky bytostného Já. Podle Carla Gustava Junga náboženská učení i *consensus gentium* prohlašují vždy a všude, že tuto podmínku je nutno přiřadit nějaké příčině mimo individuum. Numinózum je buď vlastností nějakého viditelného objektu, nebo je vlivem nějaké neviditelné přítomnosti způsobující zvláštní změnu vědomí.

³¹ SMRČKOVÁ, Barbora: *Jiříkovo vidění*. Bakalářská diplomová práce. Ústav české literatury a knihovnictví. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2008.

konec, jehož se jako něčeho těžko představitelného a zároveň neoddiskutovatelně absolutního bojíme. Nechceme se s takovou skutečností smířit, a raději se proto až do konce tváříme, že není.

V západním světě začal zájem vědy o smrt vzrůstat v sedmdesátých letech minulého století. Zásadně průlomovou se stala kniha Elisabeth Kübler-Rossové *O smrti a umírání* (1969) a bestseller Raymonda Moodyho *Život po životě* (1975). Od té doby se thanatologie (z řeckého Thanatos – smrt), věda o smrti a umírání, rozvíjí a mimo jiné shromažďuje důkazy o zážitcích blízkých smrti. Tyto zážitky zahrnují mimosmyslové vnímání, jako je zkušenost existence mimo tělo, a provází je hluboké osobnostní změny. Mohou k nám však přicházet i skrze sny.

2.2 ŠAMANISMUS A PŘECHODOVÉ RITUÁLY

Šamanismem³² rozumíme prastaré léčitelské umění a duchovní praxi, užívající změněného stavu vědomí³³ k léčbě (ale i vyvolání nemoci) nebo k diagnostice. Sahá až do období paleolitu přinejmenším před 30–40 000 lety. Již na samém počátku umění nacházíme výjevy, znázorňující právě šamany a jejich praktiky (nástěnné malby v jeskyních Lascaux či Altamira). Šamanismus úzce souvisí s narozením, umíráním a smrtí. Tedy s celým životem. Mircea Eliade k tomu poznamenává, že šamani přispěli velkou měrou k poznání prožitků spojených se smrtí, a vytvořili pro následující generace tzv. *místopis podsvětí*.

Šaman komunikuje s jinými světy, používá mimosmyslové vnímání. Jeho zasvěcující krize, tzv. šamanská nemoc, bývá popisována následovně: V iniciačním vizionářském stavu budoucí šaman vykonává cestu do podsvětí, při níž je vystaven ledovým vichřicím, hořícím lesům, rozbouřeným řekám, potokům krve. V podsvětí, jež nabývá různých podob a může spočívat na lidských kostech nebo být vystláno ženskými vlasy, jindy je plné ještěrek, ropuch a dalších studenokrevných živočichů, se adept setkává s útoky démonů, kteří ho podrobují mukám. Přechází černou řeku, plaví se na lodích s mrtvolami, v kánoích s duchy. Krajina je plná nemocí a vládne tu smrt. Může tu potkat Vládkyni podsvětí, vládnoucí lidožroutské vsi. Jinde prochází horami pustými, ponurými, na každém kroku dlážděnými kostmi předků. Setkává se s Pánem podsvětí, musí ho uspokojit a odjet na nějakém podivuhodném zvířeti, třeba na divokém houserovi³⁴. Onehdy musí projít hrdlem a tělem nestvůrného hada, jehož útroby jsou plné trnů. Poté, co absolvuje smrt, nejčastěji roztrháním na kusy, zažije šaman znovuzrození. Vystoupá do nadpozemských říší po Stromě světa, propojujícím tři světy a spojeným s původní vodou života. Může rovněž zažít proměnu v opeřence a jako hromový pták, jestřáb či kondor letí do sluneční záře. Šplhá po duze, řetězu z šípů, po svahu posvátné hory, po tyči s devíti zářezy. Uvědomuje si svoji sluneční totožnost, prožívá propojení s přírodními silami, se zvířaty. V jakutské tradici mezi nejčastěji uváděné druhy ptáků patří jeřáb bílý, orel, krkavec, labuť či raroh lovecký.³⁵

³² Termín pochází od Arnolda van Gennep, *The Rites of Passage* (Přechodové rituály, 1960).

³³ Stav jiného, rozšířeného vědomí, tzv. holotropní stav. Termín ustanoven v 70. letech, rozvíjen českým psychiatrem a psychologem Stanislavem Grofem.

³⁴ O takovém putování s divokými husami, ovšem na bílém houserovi Martinovi, vypráví ve své iniciační vizi pro děti z roku 1907 pod názvem *Podivuhodná cesta Nilse Holgerssona Švédskem* Selma Lagerlöfová.

³⁵ Srov. PIVODA, Ondřej: *Přírodní prostředí v tradici Jakutů* (magisterská diplomová práce), Masarykova univerzita, Brno 2012, s. 55.

2.3 STAROVĚKÁ MYSTÉRIA SMRTI A ZNOVUZROZENÍ, ARCHETYPY

V životě jednotlivce neúprosně přicházejí klíčové změny, dané načasováním hlavních fyziologických proměn. Těmi jsou v první řadě narození, dospívání, svatba, menopauza, umírání, smrt. Pro západní civilizace jsou snad kromě svatby, ale za to často s porodem, spojovány s negativním hodnocením. Zajímavá je v následujících souvislostech kazuistika o žravé bohyni matce s prasečí hlavou z Nové Guineji – příklad *kolektivního nevědomí*. Muž, trpící thanatofobií (strachem ze smrti) prožil ve změněném stavu vědomí setkání s prasečí bohyní, ačkoli o ní nikdy neslyšel³⁶. V souvislosti s prasečí bohyní se mi neodbytně vynořuje jeden z pozdních obrazů Karla Šlengra, jakási psychedelická vize ženy – bohyně s dvěma řadami prsů, která se zdá být tak trochu „úletem“, ale v těchto souvislostech nabývá svůj hlubší smysl [51].

Před negativní konotací posledních věcí ochraňuje lidského jedince právě přechodový obřad se svými fázemi odloučení, přechodu a začlenění. Adepti prožívají směs zážitků s tématy porodu, sexuality a smrti, a symboly, s nimiž se zde setkávají, často nabývají podobu chatrče či hrobu, odkazující na dělohu. Spojitost smrti a zrození krásně vystihuje řecký mýtus o Deukaliónově potopě a stvoření člověka z kamenů coby kostí země.

Starověký svět přikládal velký význam způsobu přípravy na umírání. Vystupovala zde mytologická božstva, jež znovu prožívala smrt a znovuzrození. Známe ale i velké příběhy, kdy hrdina lidského rodu odchází z domova, zažívá dobrodružství a vrací se zpět uctíváný jako vůdce, učitel, věštec, léčitel. Příběhy božstev i hrdinů jsou vystaveny vždy podle podobného, archetypálního schématu.³⁷ C. G. Jung razil pojem archetypu jako projevu prapůvodních organizačních principů psýché a vesmíru.³⁸ Archetypy představují jejich nadčasové podstaty, pravzory, společné člověku, lidské bytosti nacházející se v různých kulturách, přičemž za nejbližší zdroj pro poznávání archetypů lze považovat řeckou mytologii. Archetypy primárně nepůsobí na racionální složky osobnosti, ale na její nevědomou, archaickou složku, kde vyvolávají určitou rezonanci, neboť jsou v nás na úrovni kolektivního nevědomí určitým způsobem přítomny. Skrze vyprávění dochází v

³⁶ GROF, Stanislav: *Lidské vědomí a tajemství smrti*, Argo, Praha 2009, s. 69.

³⁷ CAMPBELL, Joseph: *Tisíc tváří hrdiny*, Portál, Praha 2000. Kniha, vycházející z Jungova učení o archetypech, byla poprvé vydána v roce 1949. Od té doby se stala klasickou studií, která zpracovává takzvaný univerzální monomýtus hrdiny a jeho proměny v různých archaických tradicích. Dotýká se tak i stále aktuální otázky, do jaké míry je tento mytický praobraz významný i pro moderního člověka a jak spolutváří podobu jeho životní cesty.

³⁸ JUNG, Carl Gustav: *Archetypy a nevědomí*, Nakladatelství Tomáše Janečka, Brno 1997.

našem vědomí k jejich oživení. Archetypální hrdina prožije ve svém příběhu, který nabývá různých podob, tradiční fáze přechodového rituálu odloučení, zasvěcení a návratu. Začátek bývá typický, v *období volání* je hrdina vpádem neznámých sil vytržen z každodenního života.³⁹ V rámci své hrdinské cesty pak prožije silný moment setkání se smrtí. O něm jsou všechny ty příběhy Attise, Adonise, Dionýsa, Orfea, Hérakla, Odysea, podsvětní příhody Thésea, v dalších kulturních oblastech příběh egyptského Osirise, mayských hrdinů Hunahpú a Ixbalanqué, aztéckého Opeřeného hada Quetzalcoatla, severského Ódina a v židokřesťanské tradici třeba starozákonního Jonáše v břiše velryby nebo Tobiáše, vyražejícího pro hřivny a cestou nacházejícího lék pro slepého otce, a nakonec i nevěstu. Cestou skrze smrt do pekel prochází i novozákonní Kristus. Na obecně pohádkové rovině pak potkáváme prince bojující s draky, hrdiny a hrdinky sestupující do podzemní říše pro zlaté snítky a stále je to jeden a tentýž hrdina. Člověk.

³⁹ Tamtéž.

2.4 ZEMĚPIS DRUHÉHO BŘEHU. NEBE, PEKLO, RÁJ

Nebe, peklo, ráj a v některých kulturách ještě cosi jako meziprostor očištění či předpekli jsou lokality, na které nás přivádějí náboženství napříč různými kulturami.

Nebe je kamsi nahoru situovaná oblast blaženosti, radosti a světla, duchovních bytostí, spjatá s vnímáním nebe, slunce, měsíce a hvězd. Židé mají svět nahoře – *šamajim* dokonale popsán.

O něco více pozemský Ráj je představován jako uzavřená zahrada (staropersky *pairidaeza*), obdařená ovocem stromů, ptactvem, zvířectvem. Lev a jehňátko tam žijí pospolu. Je svažován většinou čtyřmi řekami. Někdy je umístován na ostrov v oblastech, kde lidé mohou spatřit polární záři – ve vyprávění se totiž nachází *tam, kde je polární záře*. Židovský Ráj neboli Eden mívá vyšší a nižší stupeň, na tom nižším duše nabývá podoby, již měl zemřelý za života, na vyšším své skutečné podstaty, kterou je síla z boží záře.

Budhismus má svět sansáry, podobně jako hinduismus. Védy líčí nebe jako příbytek otců, spojovaný s oblohou, kde po smrti hrdinové prodlévali s bohy. Podobně jsou mrtví spojováni s hvězdami. K úspěšné posmrtné cestě je nezbytné, aby bůh ohně Agni zemřelé očistil. Soudce a pán pekelných oblastí jezdí na černém buvolovi, po smrti nechá každého přeplavat vodní příkop ohřátý Agnim k varu, a jedině spravedliví jej překonají.

Duše křesťanská na konci světa před cestou do nebes, pekla či očištění prochází Božím soudem, archanděl Michael, vážíč duší, při Posledním soudu vystupuje jako její zastánce.

Korán vypráví legendu o zázračné Mohamedově noční cestě, kdy během jediné noci navštívil sedmero nebes. Cesta začíná návštěvou dvou archandělů, kteří proroka omyjí a na světelném hřebci s korunovanou lidskou hlavou provedou od první úrovně s Adamem po sedmou s Abrahámem. Cesta vede také pekelnou Gehennou. Na nejvyšší úrovni se Mohamed setkává ve světle s Alláhem. Právě toto setkání odpovídá extázi blížící se naprostému zániku.

Zoroastriánské zázvítí je vyliáno v eschatologickém vyprávění *Kniha o spravedlivém Vírázovi* z 9. století. Kniha popisuje duchovní vize hrdiny, spravedlivého Víráze. Poté, co vypil rituální nápoj, opustil své tělo a navštívil ve společenství průvodců anděla a pekelníka nebe a peklo. Popisuje cestu duše po smrti, která se do nebe dostane tak, že sleduje sílící dobré světlo hvězd, měsíce a slunce, téma Božího soudu. Tři dny po smrti se spravedlivý zesnulý setká s obrazem vlastního já v podobě krásné patnáctileté dívky, zatímco já špatných nabývá podoby špinavé žebračky⁴⁰.

⁴⁰ Srov. s pojetím Anima a Animy v pozdní tvorbě Pavla Brázdy zde v samostatné studii o autorovi.

Duše musí přejít přes řeku slz, na jejímž druhém břehu panuje spravedlivé božstvo Rašnu, k němuž vede cesta přes most rozhodčího. Most spravedlivých je široký, avšak zlovolní jej mají úzký jak břitva.

Řecká mytologie umístila své bohy na pohoří Olymp. Bohové zde požívali ambrózií, pokrm, který je činil nesmrtelnými, a těšili se z Apollonova zpěvu a hry na lyru. Paláce na Olympu postavili Titáni, známí též jako Kyklopy, jež Zeus osvobodil z Tartaru. Oni mu na oplátku nádavkem věnovali své blesky. Vybavení a ozdoby na Olympu ukul ve svých pecích bůh kovář Héfaiostos. Na Olymp se vcházelo branou z oblaků, hlídanou bohyněmi pojmenovanými podle ročních období. Homér popisuje v *Odyseji*, Olymp jako místo, *kdež prý bezpečné sídlo je stále nesmrtelných; neprochvívá se ni větry ni deštěm, nesmáčí, ani sníh nepadá, nýbrž všude jasno rozšířeno bezchmurné a bělostná rozlita záře, a blažení bohové radují se tu po věky všechny*.⁴¹ Vyvolení řečtí hrdinové se po smrti dostávali na Olymp a hodovali s bohy, pojídali božskou ambrózií a popíjeli nektar. Olymp byl původně jako konkrétní sídlo božstev považován za neurčité a neustále se přemisťující místo vysoko nad mraky a teprve poté byl pokládán za horskou lokalitu, přičemž s konkrétními horami začal být spojován ještě později. Další podobnou lokalitou bylo Elysium, Elysejská pole, ležící na západním okraji Země, kam bohové zaživa přenášeli své oblíbence. Později se Elysium stalo místem pobytu spravedlivých duší v Podsvětí, kde žijí nesmrtelní hrdinové a spravedliví lidé ve věčném jaru a bez starostí. Duše provinilých se naopak ocitají v bezútěšném Tartaru.

Severská mytologie vypráví o Valhale, kam do Síně padlých přicházejí za doprovodu valkýr zemřelí bojovníci. Na svrchovaném trůnu zde sedí Ódin, jenž také prošel cestou hrdiny. Poté, co devět dní visel za své oko, probodnut vlastním kopím, na stromu Yggdrasil⁴², dostal nápoj ze Studny nejvyšší moudrosti. Společnost mu dělají dva jeho bratři havrani Hugin a Munin, dva vlci a osminohý kůň. Aztékové mají tři různé ráje, a to hojnost, blaženost, klid. Eskymáci věří, že mrtví jdou do světla polární záře a tam si hrají s mroží hlavou.

Oproti světlému nebi stojí bezpočet temných říší. Jednou z nich je Gehenna, Gehinom, údolí zatracenců [4]; [5], původně údolí jihozápadně od Jeruzaléma. Od 10. do 7. století př. n. l. zde Izraelité upalovali děti jako obětiny amónskému Molochovi. Téma upalování pak zakotvilo v židovské a křesťanské eschatologii jako pekelný oheň.

V podsvětí starých Řeků (Tartaros nebo též Hádés) [6] vytváří hranici řeka Styx, přes níž převládá převozník Cháron⁴³. Severský Neffelheim či Hellheim se nachází pod kořeny Yggdrasilu, jemuž okusuje kořeny had Nidhögg. Je to temný, mlhavý svět mrtvých, jehož

⁴¹ HOMÉR: *Odysea. Zpěv 6*. Překlad Antonín Škoda, Praha 1902, s. 90.

⁴² V severské mytologii strom, který zastupuje vesmír a zároveň představuje světovou osu.

⁴³ Viz např. GRAVES, Robert, *Řecké mýty*, Odeon, Praha 1982.

hraničním územím je Nástrand, pobřeží mrtvol a vládne mu bezcitná bohyně Hel⁴⁴. Peklo jako místo či situace se vyskytuje v mnoha náboženstvích, jejichž součástí je víra v posmrtný život. Je obvykle představováno jako říše dole, ve spleti jeskyní, se zlými bytostmi. O Ráji, Očistci a Pekle vypráví také, vzhledem k předcházejícím časovým horizontům poměrně nedávno, (pravděpodobně 1307–1321) Dante Alighieri. Vytvořil ve své *Božské komedii* obraz nejspodnějšího pekla, kde Ďábel sedí v kaluži zmrzlé krve. Pro nás nově chápe Nebe a Peklo jako subjektivní reality prožívané ve změněných stavech vědomí Aldous Huxley⁴⁵.

Tento stručný mytologický exkurz by mohl pokračovat dál a do šířky, ale pro potřeby této studie je pro připomenutí a poukázání na souvislost určitých témat v tomto rozsahu postačující. Nemá převážet nad hlavním tématem, ale má být inspirací, jedním ze skel, skrze něž je také možné pozorovat poslední obrazy (a samozřejmě tato témata nenacházíme pouze na posledních obrazech, ve většině případů snad naopak).

⁴⁴ Hell, anglicky peklo

⁴⁵ Aldous Leonard Huxley (1894–1963) byl anglický spisovatel, humanista, parapsycholog a experimentátor s halucinogenními látkami.

3 IKONICKÝ POSLEDNÍ OBRAZ SVĚTOVÉHO UMĚNÍ

Michelangelo Buonarroti. Pieta Rondanini

*Běh mého života už dospěl, žel,
Na křehké loďce bouřným oceánem
Až k přístavu, kde všichni jednou stanem
Dát počet ze svých zlých i dobrých děl.*

*Ted' teprve vidím, jaký je to klam,
Ta představa, dle níž jsem viděl stále
V umění svoji modlu, svého krále,
Ta touha, již se člověk ničí sám.*

*Co zmohou lásky, z kterých už nic není,
Ted', když jsem dvojí smrti na dosah!
Jedna je jistá, ze druhé mám strach.*

*Už ani malba, ani sochaření
Nezhojí duši, obrácenou výš –
k Lásce, s níž vzpíná k nám své paže kříž.⁴⁶*

Když se Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564) v sonetu svých pozdních let takto vyznává, mějme na paměti, že jsou to slova starého umělce, za kterým zůstává dílo v nejvýznamnějších chrámech jeho doby, slova umělce za jeho života uznávaného, jemuž byl ve vysokém věku svěřen pro tehdejší umělecký svět úkol z nejvyšších, nová kupole baziliky svatého Petra ve Vatikánu. Svatopetrskou kupoli bychom tedy mohli označit jako závěrečnou korunu jeho díla a zároveň zmínit ozvěnu Michelangelovy milované Florencie v připomínce Brunelleschiho⁴⁷ kupole Santa Maria del Fiore. Michelangelo se jako hlavní

⁴⁶ GROF, Stanislav: *Lidské vědomí a tajemství smrti*, Argo, Praha 2009, s. 69.

⁴⁶ CAMPBELL, Joseph: *Tisíc tváří hrdiny*, Portál, Praha 2000. Kn

iha, vycházející z Jungova učení o archetypech, byla poprvé vydána v roce 1949. Od té doby se stala klasickou studií, která zpracovává takzvaný unive

architekt jejího vztyčení nedožil⁴⁸, na stavbu kupole dohlížel až do své smrti.

Architektonická činnost pro Vatikán zaplnila poslední desetiletí jeho života, a i poslední fresky, jež dokončil ve věku 75 let, *Obrácení Šavla* a *Ukřižování sv. Petra*, se nacházejí ve Vatikánu, v kapli sv. Pavla. Na *Ukřižování sv. Petra* se dokonce patrně ukrývá za jednou z přihlížejících postav jeho autoportrét. Legendou mezi posledními díly se však nestala ani ona z nejslavnějších kupolí světa, ani velkolepé fresky, ale nejminimalističtější Michelangelovo sousoší, *Pieta Rondanini*, [1] poslední z řady⁴⁹ Michelangelových piet. Sousoší vznikalo ve dvou etapách, a to v letech 1552 – 1553 a po přestávce mezi lety 1555 - 1564. Michelangelo na něm pracoval podle svých životopisců⁵⁰ ještě celý den 12. února 1564, tedy šest dní před smrtí.

Z kamene se vynořuje vertikála dvou těl, mužského a ženského. Mužský akt je odspoda do půli hladce opracován a jakoby vyloupen z mramoru, směrem vzhůru ztrácí vlastní obrysy a splývá jakoby v jedno s postavou ženy, jež jej zezadu podepírá. Kompozice vychází ze středověkých piet, kdy obě postavy Matky a Syna stojí obdobně jako v typu Nejsvětější Trojice, kde Otec podpírá Synovo tělo. Ať rozostřené obrysy směrem vzhůru naznačují transcendentní skutečnost mystického sňatku⁵¹, či hluboce láskyplný vztah Marie a Krista, výraz sochařovy touhy po jednotě (s Bohem) je čitelný i bez znalostí středověké a renesanční mystiky. Postavy bez jakýchkoli atributů se prolínají a stávají jednou. Tady jde o duši. Proto se umělec znovu vrací k odložené nedokončené soše, a přepracovává její původní kompozici dvou těl jakoby v jedno, jak naznačuje torzo Kristovy ruky z původní

rzální monomýtus hrdiny a jeho proměny v různých archaických tradicích. Dotýká se tak i stále aktuální otázky, do jaké míry je tento mytický praobraz významný i pro moderního člověka a jak spoluutváří podobu jeho životní cesty.

⁴⁸ JUNG, Carl Gustav: *Archetypy a nevědomí*, Nakladatelství Tomáš e Janečka, Brno 1997.

⁴⁹ Tamtéž.

(1498 – 1500), na niž Marie je tak mladičká jak ze Zvěstování a mrtvý Syn tak dvakrát starší své svaté matky. Z roku 1555 je *Pieta Palestrina* (asi 1555), která byla dříve připisována Michelangelovi, v současnosti je pokládána spíše za dílo Nicolla Menghiniho nebo Gian Lorenza Berniniho. Pocházela původně z kostela sv. Rozálie v Palestrině a dnes se nachází ve florentské Akademii. Třetí předchůdkyní je tzv. *Florentská pieta* (také zvaná *Bandiniho*, *Ukládání*, *Lamentace nad mrtvým Kristem*) z let 1547 - 1555, kterou Michelangelo údajně v záchvatu nespokojenosti rozbil. Víc jak sedmdesátiletý Michelangelo na ní pracoval ve dne v noci. Svoji tvář propůjčil ústřední postavě Nikodéma (Josefa Arimatejského), podpírajícího hroučící se tělo Kristovo, právě sňaté z kříže, a podle Vasariho ji zamýšlel na svoji hrobku. Do současné podoby sousoší dovedl Michelangelův spolupracovník Tiberio Calcagni. Chybějící levá Kristova noha vyvolává dodnes řadu diskuzí a interpretací. Řešen bývá také trojúhelník Máří Magdalény - Kristus - Panna Marie. Pokud přijmeme hypotézu o pozici levé Kristovy nohy v gestu, naznačujícím od antiky milostné spojení, můžeme číst dvojici Kristus – Panna Marie jako znázornění mystického sňatku, kde figuruje nevěsta - panenská Maria – Církev – Duše a ženich - Kristus. Jako protiváhu Michelangelo staví vztah Máří Magdaleny a Krista, naznačený skrze Kristovo plátno, splývající z mrtvého těla na prsa truchlící pozemské „hříšnice“. O této *Pietě* STEINBERG, Leo: *Michelangelos Florentine Pieta: The Missing Leg*, The Art Bulletin 1968, s. 343 – 353.

⁵⁰ Ascanio Condivi, Daniel Volterra.

⁵¹ Mystický sňatek Krista a Marie můžeme u Michelangela uvažovat již v případě *Florentské piety*.

verze, nyní oddělené a takřka surrealisticky ponechané vedle. Proto starý umělec po nocích, neboť ví, že konec se blíží, horečnatě pokračuje na novém těle Syna, které doslova znovu staví z původního těla Matky. Máme před sebou splnutí duší, setkání, ve kterém již nejde o situaci ukládání do hrobu jako v předchozí *Florentské pietě*, ale daleko spíše o vzkříšení, transformaci.

Michelangelo se podle životopisců měl na smrtelném loži vyznat ve smyslu lítosti nad tím, že neučinil dosti pro spásu svojí duše a že umírá, jako by se ocitl na začátku své profesní abecedy. *Pieta Rondanini* je skutečně novým začátkem, inkunábulí nejen posledního díla, ale moderního umění vůbec, před kterou se tají dech, uvědomíme-li si letopočet jejího vzniku. Neuvažujme před tímto posledním dílem o jeho nedokončenosti. V případě Michelangela, o němž je známo, že své sochy opouštěl, takové úvahy nejsou zcela na místě. Jeho vlastní slova *Ne, žádný mistr nikdy nevymyslí tvar, jež by mramor neměl už sám v sobě*⁵², vysvětlují legitimitu takového „opouštění“. A budme po tomto setkání obezřetní v úvahách nad nedokončeností či dokončeností i později u jiných posledních děl.



Obr. 1 Michelangelo Buonarroti, *Pieta Rondanini*, mramor. Museo della Pietà, Milán, © Paolo da Regio

Michelangelova *Pieta Rondanini* v čase daleko předchází mnou sledovaný úsek dějin umění. Přesto, respektive proto jsem ji zvolila jako ikonického představitele posledních

⁵² Michelangelo Buonarroti, in VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II.*, Mladá fronta, Praha 1998, s. 285.

děl. Henry Moore o této pietě hovoří jako o největším odkazu stáří, jaký mohou po sobě zanechat skuteční velikáni. *Umí zjednodušit, oprostit se, umí opouštět*⁵³.

V souladu s touto myšlenkou uvádím dále zástupce posledních obratů ze světové moderní historie umění s vědomím, že své místo by zde našlo mnoho dalších. Protože se jedná o většinou známá díla slavných autorů, připojuji je v příloze a to ve formě krátkých medailonů. V této práci se věnuji posledním obrazům českých či s českým prostředím spjatých autorů. Vedle „příbuzných ze světa“ stojí naprosto rovnocenně. Srovnání jejich posledních děl se světovými ikonami uvádím na podporu hypotézy, že existuje kategorie *poslední obraz*.

⁵³ This is the kind of quality you get in the work of old men who are really great. They can simplify; they can leave out (...), in the Rondanini Pieta there's a whole of Michelangelo's 89 years' life somewhere. This Pieta is by someone who knows the whole thing so well he can use a chisel like someone else would use a pen. In: WILKINSON, Alan: Henry Moore. Writings and Conversations, University of California Press, 2002, s. 159.

4 POZNÁMKY K IKONOGRAFICKÝM MOTIVŮM POSLEDNÍCH OBRAZŮ

Čím déle se posledními obrazy zabývám, tím více se mi potvrzuje známá souslednost: jakmile se pozorovatel na něco soustředí, začíná potkávat sledovaný jev stále častěji, respektive vidí jej všude. Nezbytná je neustálá kritická korekce. Například každá odcházející či osamělá postava nutně nemusí předznamenávat odchod svého autora. Vztahovat se může k životním situacím, k blízké osobě⁵⁴ či zastávat jinak symbolický personifikovaný obsah meditace, iniciace, nového počátku.

Jednou z počátečních ambicí bylo sestavit také přehled ikonografie posledních obrazů. Témata, se kterými jsem se dosud na posledních obrazech setkala, se však vyskytují na obrazech napříč autory a historickými obdobími, a představují prakticky kompletní ikonografický manuál moderního a současného výtvarného umění. Původně plánovaný přehled motivů se tedy nakonec zúžil na této skutečnosti lépe odpovídající kapitolu s titulem *Poznámky k ikonografickým motivům*.

Tak jako při každém ikonografickém rozboru je třeba mít u každého obrazu na zřeteli konkrétní situaci a její kontext historický i osobní. Autor vědomě či nevědomě reflektuje, bilancuje, vyrovnává se, zodpovídá se, protestuje. Očekává, bojí se. Přesto ikonografie posledních obrazů není ani čistou ikonografií úzkosti, ale ani nějakou ryze eschatologickou ikonografií.



Obr. 2 Alois Boháč, *Bez názvu, nedatováno (1945), tužka, papír, přesné rozměry nezjištěny, Městské muzeum ve Volyni*

⁵⁴ Například malířka a grafička Marie Blabolilová (1948) se v sedmdesátých letech opakovaně vracela k znázornění symbolické odcházející postavy, dále ve svém díle již důsledně neuplatňované. Vypořádávala se tak se smrtí pro ni velmi důležitého otce. Téma odchodu člověka ze světa živých a s ním spojená nejistota a úzkost z neznáma *po-* se zde sice naplnilo, ale v jiných souřadnicích.

Některé motivy se vyskytují zdánlivě častěji⁵⁵, kryjí se s mytologickými tématy a jakoby čitelněji souvisejí s posledními věcmi člověka, či se jich dotýkají, a intuitivně jim v souvislosti s posledními obrazy rozumíme.

Tak se opakuje motiv ptáka, jehož lze mnohdy ještě blíže specifikovat – například zde zmiňovaný letící pták [97]; [98] nebo havran [100], (Bohumír Komínek, Alois Boháč [6], [9,] Andrej Bělocvětov [7], Zdena Strobachová [86]; [87]; [96], Jan Rambousek [8]). Pro Andreje Bělocvětova byl však pták tématem, ke kterému se vracel stále. Na jednom ze svých posledních obrazů *Magda*, 1997 se zobrazil jako mrtvý pták letící pod Magdinou hlavou⁵⁶. Jinde konstruuje hybridního tvora, *Ptačí ženu*, 1997.

Objevují se zátiší (Jiří John [10]; [11], Jiří Corvin [14], Arnošt Paderlík [62]; [63]) a květiny [104], (Jitka Válová [15], Grigorij Musatov [12], Zdena Strobachová [89]).

S předchozím tématem souvisí i motiv stromů jako jakási kryptopersonifikace rodiny (Grigorij Musatov [3], Bohumír Komínek [70]).



Obr. 3 Grigorij Musatov, *Tůň*, 1941, olej, plátno 52 x 72 cm, soukromá sbírka

Z figurálních motivů je častý působivý a posledním obrazům pocitově odpovídající motiv osamělé či odcházející postavy (Grigorij Musatov [28], [29], Bohumír Komínek [69]) a také rozhovor (Jan Rambousek, Alois Boháč, Karel Šlenger [58]). Nechybí samozřejmě autoportrét jako výraz umělecké introspekce i dialogu sama se sebou, sebeinterpretace (Karel Šlenger, Vlasta Vostřebalová, Josef Váchal, Jan Zrzavý [42], Andrej Bělocvětov). Bělocvětov se zpodobnil zároveň jako *Svatý Šebestián* (1990 – 1991), jehož záda jsou probodána barevnými špalíčky, které připomínají pastelky⁵⁷.

⁵⁵ Vzhledem k charakteru práce zde v žádném případě nejde o statistický údaj.

⁵⁶ ŠREJMA, Josef: *Andrej Bělocvětov Theakton 1923 – 1997*, (diplomová práce), Univerzita Karlova, Praha 2009, s. 96.

⁵⁷ Tamtéž, s. 85.

Je akcentován střed a s ním související čtvercová [102]; [103] či kruhová kompozice (Kamil Linhart [24]; [40]; [41], Růžena Zátková [25]; [26]; [27]).

Důraz je kladen na mraky, nebe, horizonty, nekonečno [101], (Květa Válová, Kamil Lhoták [23], Grigorij Musatov [28]; [29]), s nekonečnem významově propojené otevřené okno jako přechod do nového neohraničeného prostoru (Arnošt Paderlík [62]; [63], a související světlo (Josef Šíma [34])).

Malíř se vrací k Matce (Andrej Bělocvětov, Josef Čapek, Grigorij Musatov [18]), a k Zemi, do krajiny, na pole [99], do podzemí (Grigorij Musatov [17], Josef Šíma [35]; [36]; [37], Kamil Linhart [39], Jan Rambousek, Emil Filla [89]; [90]). Do země, spojené s židovskou představou pekla – Gehinomu – se navrácí, avšak v proměněné podobě, Robert Piesen.



Obr. 4 Robert Piesen, Obraz, 1974, kombinovaná technika, plátno, 64 x 92 cm, soukromá sbírka



Obr. 5 Robert Piesen, Obraz (poslední obraz), 1976–77, kombinovaná technika, lepenka, 50,5 x 60,5 cm, soukromá sbírka.

Poměrně časté jsou náboženské motivy, Pieta [1], (Karel Šlenger [52], Andrej Bělocvětov), Zvěstování, Golgota, světci (Karel Šlenger [52], Jan Zrzavý [45], Kamil Linhart), zatím dvakrát jsem narazila na jeden konkrétní výjev ze Starého zákona – Abraháмова návštěva v Mamre (Kamil Linhart, Adriena Šimotová). Identifikovala jsem také liturgické předměty (Adriena Šimotová [49]; [50]).

Překvapivé bylo pro mne trojí vynoření motivu značky. Ve dvou případech šlo o explicitní či aluzivní zobrazení značky dopravní (Mario Stretti [30], Bohumír Komínek [71]; [72]), ve třetím o tvar – znak, takové značce příbuzný (Eva Humlová [33]). Ve dvou případech vzhledem k předchozí tvorbě působící velmi disparátně. V souvislosti s tímto znepokojujícím znakem uvádím na tomto místě i motiv černého, často nepravidelného útvaru, působící jako temný stín na jinak nijak pochmurné kompozici [4], [108].

Možná méně často, než bychom očekávali, objevují se explicitní motivy smrti jako lebka, smrtka a říše mrtvých, tanec smrti (Alois Boháč [19]; [20], Karel Šlenger [59], Josef Šíma

[22]; [34] [35], [37], Pavel Brázda [21]; [79], Zbyněk Sekal, Robert Piesen [4]; [5], Andrej Bělocvětov⁵⁸).



Obr. 6 Andrej Bělocvětov, *Bez názvu (Ostrov mrtvých)*, 1997, 83,5 x 129,5 cm, akryl, sololit, soukromá sbírka

Jako by se s blížícím se koncem zpráva z nevědomí hlásila o slovo. Zároveň se ukazuje, že tak jako ve snech z konce života, i na posledních obrazech nacházíme často přítomnou symboliku smrti a znovuzrození⁵⁹:

Letící pták

*Tehdy spatříme
co přichystal Tvůrce
...
poznáme, kdo určí
náš pozemský osud
a k čemu má mířit
naše další bytí.
Tak se rozhodněme, děti,
zda žít nebo nežít!
Dom – dom – dom!
Dom – ini – dom!*⁶⁰

⁵⁸ Vzniklo několik verzí *Tance smrti*, jeho *Ostrov mrtvých* (1996) pluje volně v bílém prostoru nebo po jedné ze čtyř podsvětích řek (Acherón, Styx, Pyriphlegethon a Kókytos), které Dante odstupňoval podle výše trestu pro duše v pekle. Jako Plutónovu (Hádovu) podsvětí říši lze v souvislosti s předchozím obrazem interpretovat i další Bělocvětovův obraz *Bez názvu* (1996), tamtéž, s. 95 - 96.

⁵⁹ Srov. JUNG, Carl, Gustav: *Sbližování s nevědomím*. In JUNG, Carl, Gustav (ed): *Člověk a jeho symboly*, Portál, Praha 2017, s. 65 – 71.

⁶⁰ KULAKOVSKIJ, Alexej, Šamanovo vidění, in Ryšavý, Martin, *Cesty na Sibiř*, Praha 2010, s. 245 – 246.

Jakutský básník Alexej Kulakovskij ve své básni Šamanovo vidění z roku 1910 popisuje, jak se šaman promění v orla a vyletí do nebes, odkud obzírá celou Zemi, a vidí také všechny věci technického pokroku, přelidněnou planetu, všechno nepřátelství na Zemi, asimilační tlaky, války, revoluce, ničivou hrabivost člověka⁶¹. Na konci básně šaman nabádá svůj lid k prozření.

U Jakutů víra v posmrtný život ani kult předků nebyly rozšířeny. Podle obecného přesvědčení duše po smrti odchází do nebeského světa, odkud se opět vrací na zem při početí dítěte. Mezi Jakuty existoval k mrtvým a všem věcem spojených se smrtí značný odpor a strach: Živé, svěží bylo uctíváno a obdivováno, mrtvé obáváno. Pro iniciaci šamanů jsou charakteristické dramatické vize vlastního rozsápání či požírání démony a následného vzkříšení, protože podle některých představ mohl šaman ovládat jen ty démony (choroby), kteří při iniciační vizi okusili jeho tělo⁶².

V křesťanské ikonografii, která navazuje na předchozí antická schémata, známá především z římských náhrobků, holubice či ptactvo představují lidskou duši, a s touto představou je spojena i víra v její další existenci.

Havran, často ztotožňovaný s krkavcem byl snad ve všech kulturách spojován s tajemstvím věštby, často spojován se znamením neblahého osudu⁶³.



Obr. 7 Andrej Bělocvětov, *Ptáci*, 1993, akryl, plátno, 107 x 75 cm, soukromá sbírka

⁶¹ V roce 1942 americký malíř Andrew Wyeth namaloval obraz s názvem *Soaring* (plachtění), kde se nad krajinou vznáší a pozoruje ji černý pták. Obraz je malovaný v čase úzkosti světové války. Existuje k němu také verze kreslená tužkou, kde je pocit úzkosti přítomen ještě bezprostředněji. Nejde o poslední obraz, ale úzkost, která je často průvodním, byť třeba přechodným, jevem konce lidského života, je tatáž.

⁶² PIVODA, Ondřej, *Přírodní prostředí v tradici Jakutů*. Magisterská diplomová práce, Ústav evropské etnologie, Masarykova univerzita v Olomouci, 2012, s. 21 – 23.

⁶³ Heslo Havran, in ROYT, Jan – ŠEDINOVÁ, Hana: *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Mladá fronta, Praha 1998, s. 122.



Obr. 8 Jan Rambousek, poslední kresby, pastel, papír, 27 x 30 cm, dědicové



Obr. 9 Alois Boháč, Bez názvu, nedatováno (1945), tužka, papír; přesné rozměry nezjištěny, Městské muzeum ve Volyni

Květina, zátiší

Květiny a jejich symbolika se pro své bytostné vlastnosti stávají nositelkami mnohých obecných obsahů, společných a pochopitelných všude tam, kde se vedle nich a s nimi žije. Ovidius ve svých Proměnách nechává smrtelníky právě ve chvíli smrti vzbázet v květiny. Jsou znamením krásy stvoření, tohoto světa a jeho probuzení k životu, jako symboly jara se obracejí ke světlu. Vadnoucí jsou připomínkou pomíjivosti života. V souvislosti s očekáváním plodů jsou nositelkami naděje. Odkazují k věčnému koloběhu, kdy každé semeno musí projít proměnou skrze zemi, aby mohlo vzejít k novému životu. Hnití plodí žití.

Zátiší předpokládá smyslový zážitek. Zážitek krásy či jenom existence všedních věcí, ale i věcí, ke kterým zaujímáme nějaký důležitý vztah, věcí zvláštních, iritujících, vzrušujících. Předpokládá tedy v první řadě život a jeho percepci. Žijeme, vnímáme smysly, a právě zátiší zrcadlí vztah k hmotě a jejím projevům, vypořádává se s hmotnou složkou existence, s jejími limitami a – pomíjivostí. Nerozlučně je doprovází otázka, zda a co je za.



Obr. 10 Jiří John, 1972, Opuštěný stůl, olej, plátno, 107 x 123 cm



Obr. 11 Jiří John, Zelí, 1972, olej, plátno, 30 x 30 cm



Obr. 12 Grigorij Musatov, Kytice II, 1941, olej, plátno 90x72 cm, soukromá sbírka

Jiří Corvin (1931–2004) maloval především krajinu a věčná zátiší. Pouze na úplném začátku tvorby u něj najdeme květiny – ostrožky. Na konci své tvorby, kdy jej oslabovala srdeční choroba, se ke květinám vrátil. Sám k tomuto tématu ironicky poznamenal, že stárnoucí muži dělají květiny, aby se zalíbili ženám. A ke konci maloval půvabné květinové akvarely. Jeho poslední květiny ale nepatří do okruhu líbezných okouzlujících akvarelů. Své poslední obrazy Corvin namaloval na desku speciálně vyvinutou kombinovanou technikou, blízkou informelu. Spočívala v lití barev a v jejich kombinaci s vosky, podobné enkaustice. Tato technika vyžadovala po technické i fyzické stránce hodně sil, jichž se mu však už příliš nedostávalo, a proto poslední květiny malíře hodně vyčerpávaly a jeho síla obrazně přešla do těchto fyzicky procítěných květinových kompozic. Vrátil se k modrofialovým ostrožkám a jako poslední obraz bývá označován také modrofialový Klematis, popínavá rostlina, kterou namaloval v několika verzích.



Obr. 13 Jiří Corvin, *Klematis*, nedatováno, kombinovaná technika, 130 x 145 cm, Městské muzeum ve Velvarech

Jitka Válová (1922–2011) se v posledních letech své tvorby vrátila k technice lité kresby, kterou užívaly se sestrou Květou již v šedesátých letech. V devadesátých letech po sestřině smrti prakticky přestala malovat obrazy. Jako vypořádání se s Květiným odchodem vznikla tehdy kresba *Odchází*, při jejíž tvorbě, jak se Válová vyjádřila, *jako by ji vedla sama Květa*⁶⁴, a dále kresby *Kalvárie* a *Smiření* s křesťanskou tematikou. Výjimku tvoří „lité kresby“, které vznikaly za doprovodu hudby, podobně jako ty z šedesátých let. Nová byla pro pozdní Jitku Válovou téměř *expresivní divokost, spontánní, v podstatě akční malba*⁶⁵. Poslední skupinu kreseb Jitky Válové pak tvoří květiny. Nejsou přímo lité, jde o kresbu pastelem, jež však svojí expresivní bezprostředností a spontaneitou přímo navazuje na předchozí lité kresby, inspirované hudbou.

⁶⁴ Alena Potůčková v rozhlasovém rozhovoru s Karlem Oujezdským k příležitosti výstavy Setkání v Topičově salonu 9. 3. – 9. 4. 2010. Zdroj http://media.rozhlas.cz/_audio/01108520.mp3.

⁶⁵ Tamtéž.



Obr. 14 Jitka Válová, Lilie, 2010, pastel, uhl, polokarton, 100,3 x 70,3, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem



Obr. 15 Jitka Válová, Gustav Holz, Planety - Saturn / Zvěstovatel stáří, 2009, litá kresba, syntetický lak, polokarton, 70 x 100 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem

Obr. 16 Jitka Válová, Gustav Holz, Planety - Neptun / Mýstik, 2009, litá kresba, syntetický lak, polokarton, 70 x 100 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem

Země (matka).

Země spojuje smrtelný i rodící aspekt. Mýty o vzniku světa bývají často spojovány s aktem plození, při kterém nebe oplodní zemi. Proto bývá v protikladu k nebi země spojována s ženským principem. Země ovšem není jen lůnem, ze kterého život vychází, ale i hrobem, do kterého se všechen život vrací⁶⁶. K uzemňujícím, ujišťujícím tématům země jako materie, pramáti i skutečné matky s dítětem se umělci vracívají nejen v souvislostech

⁶⁶ Heslo Země, in BECKER, Udo: *Slovník symbolů*, Portál, Praha 2007, s. 337 – 338.

osobního běhu času, ale i v obdobích obecné úzkosti, jako tomu bylo například v době před druhou světovou válkou koncem 30. let 20. století i během ní.



Obr. 17 Grigorij Musatov, Okopávání, 1941, olej, plátno 44x55 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové



Obr. 18 Grigorij Musatov, Žena s dítětem, 1941, olej, plátno 40x50 cm, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích

Smrt, smrtka, lebka

Lebka bývá spojována s nebem jako výraz provázanosti lidského mikrokosmu a vesmírného makrokosmu. Především v západním umění představuje obraz pomíjivosti. Pro alchymisty byla jako nádoba na ducha symbolem nádoby procesu proměny, Golgota, hora Kristova ukřižování, znamená v překladu lebka, podle tradice pod Kristovým křížem, představujícím obět' a vykoupení, se nacházela lebka Adamova. Ve východním, indickém

prostředí, je lebka atributem zřeknutí se světa a i naši poustevníci meditují ve svých jeskyních nad lebkou⁶⁷.



Obr. 19 Alois Boháč, *Bez názvu (Hamlet)*, tužka, papír, 14,5 x 20,7 cm, nedatováno (1945), Městské muzeum ve Volyni

Obr. 20 Alois Boháč, *Smrtka*, nedatováno (1945), tužka, papír, přesné rozměry nezjištěny, Městské muzeum ve Volyni



Obr. 21 Pavel Brázda, *bytová instalace, Praha – Vinohrady, srpen 2016*, detail

Obr. 22 Josef Šíma, *Podzemní řeka*, 1971, detail, olej na plátně, 60 × 73 cm, soukromá sbírka

⁶⁷ Heslo Lebka, in: BECKER, Udo, *Slovník symbolů*, Portál, Praha 2007, s. 147.

Horizonty

Kamil Lhoták (1912–1990) namaloval svůj „poslední obraz“, v roce 1990. Přípis *Poslední obraz* z ruky Lhotákova syna je na rubu a má se za to, že obraz je nedokončený. V době Lhotákovy smrti se podle synova svědectví nacházel na malířském stojanu. Kamil Lhoták zde opustil pro sebe typickou předmětnost a pevné obrysy, je malířsky uvolněný a dostává se tak za hranici abstrakce. Obraz jako by také vyjadřoval malířovo odcházení tam *za*. Klidný horizont mořské hladiny ubíhající do dále akcentuje téměř na střed umístěný bílý ostrov snad tajícího ledovce. Potud klid, kontemplace. Lhoták si však nakonec ani zde neodpouští pro sebe typické napětí a tajemství a dodává zvláštní znepokojivou krátkou tenkou červenou diagonálu. Diagonála jako by evokovala pád do mořských vln a bílý útvar na hladině torzo lidského těla. Nelze si tu nevzpomenout na linii tajemného Ikarova pádu, vedenou mezi Pieterem Breughlem a Josefem Šimou.



Obr. 23 Kamil Lhoták, *Meteor padá do moře*, 1990, olej, plátno, 17,5 x 28 cm, soukromá sbírka

Čtverec a kruh, mandala

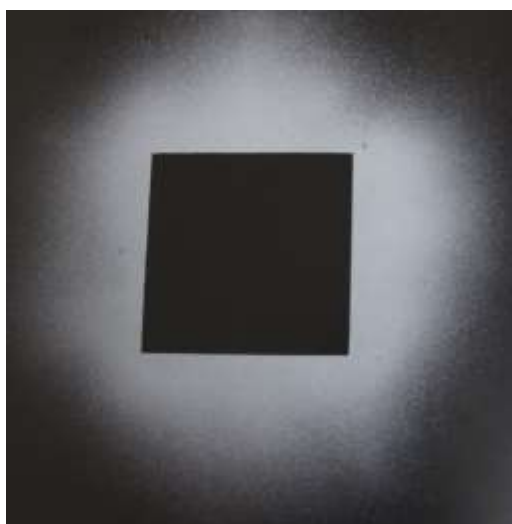
Středově symetrický čtverec se svojí pravoúhlou sítí horizontál a vertikál se hlásí k existenci tohoto světa. Kruhové tvary, které neodkazují na nějaký určitý směr a jsou prostorově nezávislé, se mohou otáčet, aniž by prodělaly změny, jsou takovými *privilegovanými cizinci mezi námi*⁶⁸. Povzbuzují k mobilitě, nezávislosti na místu. *Náleží*

⁶⁸ ARNHEIM, Rudolf: *The Power of the Centre. A Study of Composition in the Visual Arts*, University of Kalifornia Press, Berkeley 1982/88, s. 72.

*jim všude a zároveň nikde.*⁶⁹ Pro tyto své vlastnosti bývá kruh spojován s nebesy a věčností, s univerzem. Integrace čtverce s kruhem pak symbolicky znamená propojení pozemského s božským.

Mandala, v sanskrtu kolo nebo oblouk, je obrazec harmonického společenství kruhu se čtvercem. Je to setkání dvou odlišných symbolických útvarů, kdy jeden nese obsahy vážící se k člověku, jeho vnitřním silám a jeho ohraničení, a druhý představuje transcendenci, vnější síly a nekonečno. Oběma, čtverci i kruhu, je společný středový bod, představující počátek i konec celého systému. Mandala tak demonstruje harmonizaci chaosu. Zároveň představuje niterné duchovní vyznání svého tvůrce, který skrze její obřad vyjadřuje svoje vidění světa, koloběhu života, přírodních i božských sil.

V renesanci byl právě kruhový formát, tondo, pro tvarové vlastnosti, jako je nestrannost, nezávislost na prostředí a spočívání si sama v sobě, využíván pro předměty domácí zbožnosti.



Obr. 24 Kamil Linhart, *Jiná dimenze IV. A*, 1998, kombinovaná technika, sololit, 50 x 50 cm, pozůstalost autora

Růžena Zátková (1885 – 1923), „dívka z dobré rodiny“⁷⁰, studovala v Praze malířství u Antonína Slavička a hru na klavír u Vítězslava Nováka. Působila především v Itálii, kam se provdala za ruského diplomata Chvoščinského. V Římě se seznámila s Filippem Thomasem Marinettim a futuristy, s Natalií Gončarovovou, Michaiilem Larionovem, a dalšími ruskými avantgardními umělci Sergejem Ďagilevem, Sergejem Prokofjevem a

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ Růžena Zátková se narodila do rodiny majitele mlýna a spoluzakladatele továrny na těstoviny Vlastimila Rostislava Zátky a pianistky Karly Zdenky Františky Havlíčkové, neteře Karla Havlíčka Borovského. Měla tři sestry a dva bratry, sestra Sláva byla také malířkou.

Igorem Stravinskim. Sama byla velmi muzikální a zprvu nebylo jasné, kam své nadání bude směřovat. Zvítězila malba, múzičnost však prochází celým jejím dílem. Kromě futurismu, který výrazově odpovídal její hledačské duši, její dílo ovlivnil symbolismus, ruská avantgarda, částečně abstraktní nemateriálová malba. Její stěžejní dílo bylo Beranidlo, futuristická socha, kterou však vytvořila z málo odolných materiálů, a zachovaly se pouze fotografie. Účastnila se dobově oblíbených spiritistických seancí, a zkušenosti z této oblasti promítla do senzitivních *Portrétů květin* a *Duševních stavů*, kreseb diametrálně se lišících od futuristické tvorby, již dovršila Portrétem Marinettiho, futuristickou, ohnivou téměř čtvercovou kompozicí.



Obr. 25 Růžena Zátková, *Marinetti – sluneční světlo*, olej, plátno, 101 x 89 cm, 1922, soukromá sbírka



Obr. 26 Růžena Zátková, *Úzkost*, studie k cyklu *Duševní stavy*, asi 1916

Zastávala přístup, že podobu si určuje samo dílo, je třeba mu naslouchat a nevnučovat mu svou představu⁷¹: *Můj názor na umění změnil se od základu – podívala jsem se naň z druhé strany. Tj. ne na jeho formu, ale na jeho esenci. Ale tohle náleží už k víře.*⁷²

Posledních pět let života se léčila v sanatoriích s tuberkulózou a žila hodně osamoceně. Přiklonila se ke křesťanské víře a vytvořila ilustrace k životu krále Davida. Poslední obraz namalovala v Anziu. Píše o něm v dopise Ivanu Meštrovičovi:

*V zimě namalovala jsem velký obraz Váňa z hladu umírá – černá turbína smrti ho drtí, ale když se na něj dlouho díváte, tu se vám začíná zdát, že ty černé víry nejsou nic jiného nežli šest ohnivých křídel archanděla, jenž ho již k božímu stolu odnáší.*⁷³

⁷¹ POMAJZLOVÁ, Alena: Růžena. Příběh malířky Růženy Zátkové, Arbor Vitae, Praha 2011, s. 141.

⁷² Dopis (4.6) sestře Slávě z 2. února 1918. Cit. in: POMAJZLOVÁ, Alena: Růžena. Příběh malířky Růženy Zátkové, Arbor Vitae, Praha 2011, s. 142

⁷³ Dopis (5.6.) Ivanu Meštrovičovi z 26. května 1923. Cit. tamtéž, s. 139.

Obraz je podle ní samé reakcí na hladomor v Rusku. Dítě v horečnatém deliriu z hladu je mleto spirálou smrti. Popisuje, jak ji malba tohoto rozměrného obrazu pro své téma vysilovala, má pocity, *jako by na ní ležela hora olova*.⁷⁴ Její situace v nemoci připomíná „Váňu“ v úzkosti smrtelných tenat i naznačeném východisku. Přemýšlí o nehybném středu, který je *spojením materiálního a duchovního světa, ale také bodem mezi životem a smrtí. Z této perspektivy se mění i pohled na umění*⁷⁵.



Obr. 27 Růžena Zátková, 1923, *Váňa z hladu umírá (Hlad v Rusku)*, nezvěstné, foto Archivu Marinetti, Milano

Růžena Zátková zemřela 29. října 1923 ve věku 38 let ve švýcarském sanatoriu v Leysin.

Odchod, osamělá postava

Grigorij Alexejevič Musatov (1889 – 1941) patří mezi ruské umělce, kteří emigrovali z porevolučního Ruska. V Československu žil od podzimu roku 1920. Jeho otec byl ikonopisec. Jako vojenský zběh uprchl se svojí ženou Věrou roku 1920 z Vladivostoku přes Nagasaki, Šanghaj, Hongkong, Singapur, Cejlon, přes Rudé moře a plavbu do Evropy ukončili vyloděním dne 11. 7. 1920 v Terstu. Odtud je cesta vedla do Československa, zemi tehdy pro ruské emigranty příznivé díky Masarykově politice, která pomáhala emigrantům prchajícím před bolševickou revolucí.

Okamžik vstupu na evropský kontinent nakonec představoval důležitý milník v životě i

⁷⁴ Dopis Dopis (16.16) Umbertu Zannotti Bincovi z 8. března 1923. Cit. tamtéž.

⁷⁵ Tamtéž, s. 142.

tvorbě Grigorije Musatova. Jak se později ukázalo, Musatovo celoživotní dílo je hluboce ovlivněno vlastními zážitky. Lze jej rozdělit do několika chronologických, ale i silně stylově charakteristických etap, z nichž ta první příjezdem do Československa právě skončila⁷⁶.

Ve 20. letech je jeho malba vychází z lidového umění a jde mu především o vyjádření a zhmotnění dětských, mladistvých nedávno prožitých vzpomínek, přecházejících až do pohádkovosti. Na první pohled jsou překvapivě kladně nabity všechny obrazy, ať už jde o obrazy znázorňující radostný či traumatizující zážitek⁷⁷. Byl bytostný figuralista. V Praze se stal na přizvání Jana Zrzavého členem Umělecké besedy. Kritika jeho první souhrnné výstavy v Praze vyzdvihla schopnost ironizujícím způsobem zpracovat zvolené náměty z maloměstského prostředí a také jeho barevnost vyjímající se na malých i velkých formátech. Musatova tvorba byla rovněž mnohými přirovnávána k tvorbě H. Rousseaua a M. Chagalla a v některých člancích byl označován spíše za koloristu než malíře⁷⁸.

Obsazení Československa roku 1939 a léta v protektorátu znamenala pro jeho rodinu léta ve znamení úzkosti, neboť jeho žena byla židovka, a její osud i osud malé dcerky byl nejistý, ačkoli se Věra po příjezdu do Československa do židovské obce naštěstí nepřihlásila. Rodina žila v obavách, v kritické finanční situaci, před válkou nastartovaný prodej obrazů opadl, plán na odjezd do bezpečnějšího Sovětského svazu se po německém vyhlášení války padl také. V roce 1941 Musatov snil o konci válci, připravoval studie k triptychu *Mír: Mobilizace, Kapitulace, Osvobození*. Namaloval dvě kytice, z nichž ta dochovaná je v barvách národní trikolóry, ale jeho skutečné rozpoložení nejspíše představují pochmurné krajiny, pocházející také z tohoto posledního roku. Krajiné scénérie jsou zahaleny v mlžný opar, převládá šedo modrá barevnost, která nevěští nic dobrého. Na obraze *Tůň* (1941) se v modro zelenkavé mlžnaté atmosféře ocitají v osamělém rozhovoru dva stromy vysokých útlých kmínků na břehu malé tůňky. O něco dále, jako by od dvojice odcházel, se nachází třetí strom. Musatov krypticky zachycuje situaci vlastní rodiny⁷⁹, žena a dcera zůstávají ještě na břehu, a on se již hotoví k odchodu⁸⁰.

Náladou zcela odlišný je další obraz z posledního období, *Žena s dítětem* (1941). V oblaku louky s naznačenými květy se koupe žena s dítětem na klíně, růžová těla se kolébají jak ve světle zelenkavém radostném a naději plném snu. Obrazem vypovídá, kde ještě v této těžké době vidí naději a snad i přesah, pokračování svého života, který intuitivně nahlédá jako blížící se ke konci. Rodina, jeho žena – matka a dceruška.

⁷⁶ KLÍMOVÁ, Barbora: Grigorij Musatov (diplomová práce), Univerzita Karlova, Praha 2006, s. 26.

⁷⁷ Tamtéž, s. 31.

⁷⁸ Tamtéž, s. 62.

⁷⁹ Srov. KLÍMOVÁ, Barbora: Tamtéž, s. 156.

⁸⁰ Srov. obr. Bohumír Komínek, *Silnice – tři stromy vlevo*, 1981, kde se objevuje podobná „rodinná konstelace.“

Posledním námět, který namaloval v několika variantách, vychází skutečně z jeho snu. Zdálo se mu o dvou městsky oblečených ženách, od nichž odchází bíle oděný muž⁸¹. Bíle oděný člověk na horizontu, rozmezí zelené země a modrého nebe, odchází, vytrácí se z obrazu.



Obr. 28 Grigorij Musatov, *Odcházející člověk*, 1941, olej, plátno 44x70 cm, soukromá sbírka



Obr. 29 Grigorij Musatov, *Odcházející bílý člověk*, 1941, olej, plátno 41x51 cm, soukromá sbírka

Značka, znak

Mario Stretti (1910 – 1960) se narodil do významné umělecké rodiny Strettiů. Jeho otec byl Viktor Stretti – Zamponi, malíř a především grafik. Mario vystudoval portrétní malbu u Vratislava Nechleby a grafiku u Františka Tavíka Šimona. Byl skvělý portrétista a krajinář. Stal se obětí své doby, je typický představitel ztracené generace, narozené v prvním desetiletí minulého století, kterou postihla druhá světová válka a následně totalitní

⁸¹ KLÍMOVÁ, Barbora: Grigorij Musatov (diplomová práce), Univerzita Karlova, Praha 2006, s. 157.

komunistický režim, a jejíž příslušníci se většinou již převratu v roce 1989 ani nedožili. Byl malířem senzuálních, koloristicky vytríbených portrétů, osobně procítěných krajín, ze kterých je cítit jeho vztah k malovaným místům. Maloval také tradiční zátiší, ale i žánrové motivy, jako byly v době protektorátu u pražského malíře velmi překvapivé venkovské zabíjačky nebo pečené husy, ale i vánoční stromky, představující drobné radosti a naděje válečné městské domácnosti. Úspěšně nakročenou dráhu přetřhl únor 1948. Jako žák známého oficiálního portrétisty Nechleby, autora portrétů T. G. Masaryka, V. Kramáře, ale i komunistických poválečných prezidentů Gottwalda a Zápotockého, byl žádaný novou oficialitou, již však odmítl portrétovat, stejně jako odmítl vstoupit do tehdejší KSČ. Upadl tak v nemilost bývalého režimu. Byl persekvován, byl na něj vytvářen nátlak. Nemohl se jako malíř dále uplatnit, nátlak a vydírání bylo pro něj tak tíživé, že dobrovolně ukončil svůj život 15. srpna 1960 na zájezdu do lotyšské Rigy. Před odjezdem doma zanechal ve své tvorbě naprosto ojedinělý obraz jak co do výrazu, tak námětu: *Dej přednost v jízdě* (1960). Na hlavu postavená kvazi výstražná značka, která ve skutečnosti neexistuje, neboť není postavena, jak správně rozkazová značka tohoto významu vypadá, na vrchol, ale na základnu. Červenobílý znak výrazně vystupuje v popředí pochmurně šedé scenérie s naznačenou alejí stromů, v mírném oblouku se pomalu vytrácející z obrazu. Obraz je podepsán, jako by to byl dopis, zpráva svým budoucím pozůstalým.



Obr. 30 Mario Stretti, *Dej přednost v jízdě*, 1960, olej, karton, 22 x 52,5 cm

Eva Humlová (1975 – 2017) byla nadaná sochařka jemného, efemérního gesta.

Bílá blůzka, šedá sukně, pravidelný rytmus dechu... Jemné inteligentní ruce na videu kouzlí nad klínem v tiché smyčce minimalistického tance dlaní představu křehkých tvarů a jako mýdlové bubliny je vypouští do prostoru, nebo lépe, do jakési jeho ideje. *Neither Title Nor a Precise Date...*, bez názvu, bez datace. V bezčasí a bezprostoří. Ač tedy nepřesného data, zároveň tuze *precise*, přesné, zřetelné, ostré, ale i tenké, útlé, úzkostlivé. Takové jsou tvary, jež jemně zhmotnělé se zachytily na stěnách v rohu výstavní místnosti. Objekty nejsou podobenstvími, ani se za nimi neskrývají příběhy, samy se vypráví, jsou příběhy linií a ploch, podobně jako Kupkovy Příběhy černé a bílé. Eva Humlová je však odvíjí ne na papír, ale do trojrozměrného prostoru a mnohokrát nedokončuje. *Nejkřehčí stonky*.



Obr. 31 Eva Humlová, *Nejkřehčí stonky*, instalace, Galerie 35 m2, Praha, 2008.

Je sklonek léta 2008. *Duhové sny*. Poslední samostatná výstava. Jemnohmotné výšivky duhových barev – nebarev. Skoro neviditelné, tají se dech, aby snad neuletěly.

*Ještě stále stojím přede dveřmi do života, klepu a klepu,
i když nijak prudce, a jen napjatě naslouchám, přijde-li
někdo, kdo by odsunul závoru a otevřel mi.*

*Taková závora je ovšem těžká a ne každý je ochoten přijít,
zvláště, když se mu zdá, že venku stojí a klepe žebrák.*

*Nejsem nic než ten, kdo naslouchá a čeká, to ale ovládám dokonale,
protože jsem se při čekání naučil snít.⁸²*



Obr. 32 Eva Humlová, *Duhové sny*, výšivka, textil, 2015.

Vystavovala málo, pracovala pomalu, a to ještě spoustu drahocenného času dala, oddala práci v ateliéru K.O.V. Evy Eisler na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové jako

⁸² Robert Walser, švýcarský prozaik a básník, který se dvakrát pokusil o sebevraždu, než mu byla diagnostikována schizofrenie. Citovanou báseň (zdroj neuveden) Eva Humlová vybrala jako text myšlenkově uvádějící její poslední samostatnou výstavu *Duhové sny*.

asistentka. Vyhořela. Propadala se do depresivních stavů, kdy nemohla nic začít. Na společnou výstavu UB – Letadlo na klenovské Sýpce v létě 2016 dorazila instalovat o týden později. Nešlo jí vypravit se. Vznikla zde patrně poslední prostorová kresba, kterou naprosto opanoval černý ovál, nedokonalého tvaru mezi vši tou chvějivou křehkostí, odevšad zacláněl, vrhal stín. Tak velká černá a do jisté míry až tupá plocha se v křehké tvorbě Evy Humlové jeví jako disparátní. Temný znak, znepokojující značka. disparátní. Temný znak, znepokojující značka.



Obr. 33 Eva Humlová, *Bez názvu*, prostorová kresba, instalace Sýpka, Galerie Klatovy / Klenová, 1916

Na Klenové mi vyprávěla sen, který se jí mezi instalací zdál: Pronásledoval ji ohromný černý pes, dohonal ji a zalehl⁸³. Na jaře následujícího roku vykročila do neznáma ve své rodné Myjavě.

„...aj tu už prikrylo stoly nekonečné,
čipkami najkrehšími z hviezdíček zo
zmrznutého dychu,
čia je to hostina?

⁸³ Pes jako průvodce do země mrtvých se objevuje v mnoha mytologiích. Byl spojován s lunárními a chtonickými božstvy, neboť prováděl duše temnotou. Se psi (šakalí) hlavou byl obvykle zobrazován pohřební egyptský bůh Anúbis, jehož Řekové ztotožnili s Hermem Trismegistem. Heslo Pes, in ROYT, Jan – ŠEDINOVÁ, Hana: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Mladá fronta, Praha 1998. Černého psa ze snu uvádí z nedávné doby Alena Kučerová, zvíře, černý pes se vynořuje na temné kompozici jedné z pozdních maleb Francisca Goyi, slavných Pinturas negras, Černých maleb (asi 1820 - 1823) z Quinta del Sordo, Domu hluchého muže (dnes Prado, Madrid). Po Pinturas Negras ještě přicházejí v exilu vydání cyklus Býci z Bordeaux 1925). Na konci života maloval výjevy ze života světců jako výraz usměrnění svého strachu ze smrti. Ten jej provázel po celý dospělý život jako důsledek dvou stavů na pokraji smrti v nemocech a zážitku napoleonské a občanské války ve Španělsku) svého obrácení k duchovnímu životu a smíření se s církví

ja viem, ale nepoviem.....

majte sa krásne

e.“⁸⁴

⁸⁴ Eva Humlová, poslední vzkaz na rozloučenou, březen 2017.

5 POKUŠENÍ SYSTEMATIZACE

„Kategorie“ posledních obrazů a okolnosti konců

Představa člověka – vědce je nerozlučitelně spojena s představou řádu. Vědec pracuje systematicky a zároveň je sám tvůrcem systémů a kategorií, skrze něž usiluje o poznání a uchopení skutečnosti. Na začátku této práce stála mimo jiné také ambice vytvořit systém. Poslední obrazy vykazují společné znaky a pomyslná sbírka posledních obrazů vystavuje svého „sběratele“ pokušení systematizace. Avšak uskupení, která se při třídění posledních obrazů nabízejí, nelze považovat za klasické, exkluzivní kategorie. Spíše tu jde o konceptuální seskupování množin s mnoha průniky.

Jak bylo řečeno, poslední obraz je v díle svého tvůrce často vzhledem k předchozí tvorbě kontrastní či jinak výjimečný, což souvisí s konkrétními okolnostmi, za kterých bylo dílo vytvořeno. Stanovila jsem dvojí druh klasifikace popisující okolnosti a pro vystižení situace vzniku obrazu je třeba použít obě zároveň:⁸⁵

1. Okolnosti týkající se životní situace:

- poslední díla v momentu tzv. vyhoření
- poslední díla v souvislosti s ukončením výtvarné aktivity a následující jinou orientací autora
- poslední díla tváří tvář nemoci a smrti, jako boj proti nesnázím či vyrovnání se, jako výraz naděje nebo beznaděje
- poslední díla náhle a nečekaně přetržené tvorby
- poslední díla autorů, kteří zvolili dobrovolný odchod ze života
- poslední díla a tvorba jako terapie

2. Okolnosti týkající se vlastní tvorby:

- poslední díla jako vyústění tvorby, ať poklidné, či velkolepé
- poslední díla jako návraty

⁸⁵ Nabízelo se ještě třídění posledních obrazů podle témat. To se však ukazuje jako příliš diverzivní, a proto vzhledem k akcentovaným okolnostem vzniku a individuálnímu pojetí obrazů v rámci osobního příběhu umělce preferuji skupiny podle okolností vzniku.

- poslední díla naprosto se vymykající z předchozí tvorby, antiteze předchozí tvorby, díla jako protest či provokace
- programově plánovaná poslední díla, odkazy, tzv. „arcidíla“
- poslední díla jako meditace, díla se spirituálním obsahem, eschatologická, nabízející přesah

Tento způsob přístupu částečně potvrzuje v koncepci výstavy *Letzte Bilde. Von Manet bis Kippenberger*⁸⁶ německá historička umění a kurátorka Esther Schlicht. Kurátorka ve své výstavní koncepci při pokusu o třídění vychází z individuality prací. Nedochází k jednoznačné identifikaci zjevně společných vlastností. Reflektuje skutečnost, že závěr umělcovy kariéry, která definovala často celý jeho život, jde ruku v ruce s jeho blížící se smrtí nebo s omezující nemocí. Proto podle ní otázky posledních děl často souvisejí s existenciální zkušeností a neobvyklými situacemi jejich tvůrců. V důsledku toho konstatuje například radikalizaci umělcovy tvůrčí práce. Nabízí řadu odlišných aspektů myslitelných představ či obrazů konce, od nerušené svobody, manicky vystupňované produktivity, reorientaci tváří v tvář fyzickému omezení, návrat k vlastním uměleckým počátkům, stoické trvání na předem zvolené cestě, po aspekty náhody, opakování, odmítnutí osudu, a nakonec vědomě estetické přezkoumání otázky posledního možného obrazu.

Ester Schlicht ve výstavě stanovila sedm charakteristik konců, pod kterými spřizňuje vždy dvojici umělců na konci tvorby, každého s odlišnými konotacemi:

Pod nadpisem **Činný až do konce** uvádí poslední obrazy Eduarda Maneta a Claude Moneta, přestože tito dva malíři kromě podobnosti rostlinného motivu mohou být výrazově těžko více rozdílní. Nabízí se zde jak Monetovo „grand finale“ moudrého starce na rozlehlých několikametrových plátnech, tak intimní a takřka portrétní malby květin na malém formátu na smrt nemocného padesátiletého Maneta.

Nový začátek ve stáří je v jejím pojetí společným jmenovatelem práce Henry Matisse a Willema de Kooning, které podle ní svědčí o zvýšení produktivity a radosti z experimentování svých tvůrců.

S omezenými zdroji se ve své pozdní tvorbě vyrovnává Alexander von Jawlensky, který v letech mezi 1934 – 1937 dokončil okolo tisíce obrazů malého formátu tzv. *Meditací*. Tichý film *Chinese Series* amerického experimentálního filmaře Stana Brakhage (1933 – 2003) byl vytvořen s podobně omezenými prostředky.

⁸⁶ SCHLICHT, Esther - HOLLEIN, Max: *Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 2013.

K novým horizontům (myšleno v rámci dosavadní tvorby) podle Schlicht překvapivě zaměřila americká malířka Georgia O'Keeffe, když vytvořila svoji minimalistickou poslední velkou skupinu obrazů, *Sky Above Clouds (Nebe nad mraky)*, a obdobně překvapivou Slicht hodnotí tvorbu poslední tvůrčí fáze v životě amerického fotografa Walkera Evanse (1903 – 1975), jenž získal slávu sofistikovanými černobílými fotografiemi z amerického venkovského života. Jako sedmdesátiletý pomocí tehdy nového polaroidu redukoval své motivy na miniaturní formy a vytvořil několik tisíc takových fotografií.

Variace a reprodukce reprezentují v koncepci Schlicht dva naprosto odlišné případy tak rozdílných umělců a uměleckých opusů, jako Andy Warhol a jeho varírování *Poslední večeře* podle Leonarda da Vinci, a Georgio de Chirico, vracející se ke svým starým motivům (*Návrat Odyseův*).

Zahrávání si s koncem je další z kurátorských nadpisů, spřízňujících tentokrát provokativní a výbušné, zároveň existenciálně nabitě *Point Paintings* Francisca Picabii a sérii deseti portrétů založených na fotografiích poslední manželky Pabla Picassa, Jacquelines Roque na expresivních a hravých malbách Martina Kippenbergera (1953 – 1957), které podle ní nesou svědectví stejně existenciálního a hravého pokusu vyrovnat se s koncem života.

Královskou kategorií je pak **Poslední obraz**, jehož představiteli na frankfurtské výstavě byli malíř Ad Reinhardt a konceptualista Bas Jan Ader. Oba došli v závěru svého díla dvěma naprosto různými projevy k poslednímu obrazu v absolutním slova smyslu. Reinhardt nachází poslední obraz jako výsledek dlouhého estetického boje a hledání „posledního obrazu“ na svých *Black paintings*. Bas Jan Ader svojí poslední plavbou „domů“ tragicky dovršil konceptuálně vytýčený cíl projektu *In Search of the Miraculous*.

Takto pojatá výstava ozřejmuje v případě posledních obrazů možnost uplatnit princip goethovského spřízňování odlišných subjektů⁸⁷ a naznačené kategorie používat spíše pracovní jako pomocné nástroje. Takový přístup lépe vystihuje poslední obrazy, než systémy kategorické.

Pokud se zabývám posledními díly, nemohu alespoň zde zcela pominout termíny pozdní styl (Late style, Spätstil), či styl stáří Old – Age style, Alter Stil)⁸⁸. Pozdní styl nepopisují, považují jej pojem, který charakterizuje práci autora při vstupu do poslední fáze produkce. Termín poukazuje na chronologické rozdělení uměleckého díla na rané – střední – pozdní. Pozdní styl je často výslednicí konfrontace tvůrčího umělce se smrtí a je v životě umělce výjimečnou epizodou. Neváže se tedy k biologickému věku autora, ale k životní situaci. Oproti tomu termín styl stáří je spojován s vysokým – stařeckým – věkem a tak částečně

⁸⁷ Viz J. W. Goethe, *Spříznění volbou*.

⁸⁸ Srovnej MULLAN Mc, Gordon, SMILES, Sam (ed): *Late Style and its Discontents. Essays in art, literature, and music*. Oxford 2016.

s úbytkem sil duševních a především fyzických. Jako častý jeho projev bývá uváděn např. nitkovitý styl [2]; [8]; [9]; [19]; [20]; [37]; [56]; [57]; [58]; [59]; [60]. Pozdní či stařecký styl však nemá univerzální projev a vždy se váže ke konkrétnímu autorovi.

6 PŘÍPADOVÉ STUDIE POSLEDNÍCH OBRAZŮ - PROČ HVĚZDY NIKDY NEZHASNOU⁸⁹

6.1 JOSEF ŠÍMA. PODZEMNÍ ŘEKY - PŘECHODOVÁ CESTA

Josef Šíma pocházel z kultivované rodiny s uměleckou tradicí. Dědeček z otcovy strany byl kameník, z matčiny slavný geolog dr. Jan Krejčí. Šímův otec vystudoval architekturu, vyučil se kameníkem a nakonec učil kreslení. Jeho vášní byla etnografie. Josef Šíma své dětství prožil v rodné Jaroměři, dospívání v Brně. Zde se poprvé začaly projevovat jeho umělecké sklony. Nastoupil na pražskou Vysokou uměleckoprůmyslovou školu, odkud přestoupil na Akademii. Zároveň studoval také inženýrství na technice Brně. Během výtvarných studií jej zcela jistě nejvíce ovlivnil profesor Jan Preisler. V roce 1915 narukoval na haličskou frontu, byl zraněn a po vyléčení odeslán na frontu italskou, kde prodělal těžký zánět ledvin. Poté se vrátil do Prahy. Od roku 1921 žil ve Francii, kde se oženil a v roce 1926 nabyl francouzské občanství. Dlouho představoval kulturní spojnku mezi Československem a Francií. V jeho tvorbě se pozoruhodně snoubí intuice s rozumem.

V roce 1927 se Šíma seznámil prostřednictvím českého novináře v Paříži Richarda Weinera se skupinou mladých básníků při remešském lyceu, kteří si říkali simplisté. Po maturitě bývalí simplisté Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vailland a René Daumal s Šímou založili avantgardní, levicově orientovanou skupinu s příznačným názvem *Vysoká hra* (*Le Grand Jeu*). Jejich programem bylo zbavit se civilizačních nánosů, uchovat si otevřenou cestu k mentalitě a citění primitivního člověka, a rozšířit tak hranice lidského poznání za hranice smyslů a bdělosti v běžném slova smyslu. K tomu používali různé prostředky, od psychotropních látek po duchovní cvičení. Součástí byl i sebezničující moment, jenž Gilbert-Lecomtovi a Daumalovi výrazně zkrátil život. Jako básníci propagovali současně se surrealisty automatické psaní a zároveň se zabývali studiem filosofie, esoterické a indické literatury, etnografie a moderní psychologie. Ekvivalentem jejich lyrických textů mělo být Šímovo intuitivní malířství. To se tehdy již orientovalo na světlo a díky společnému programu tuto orientaci prohlubovalo. Básníci z *Vysoké hry* se potkali s Josefem Šímou v pravý čas na pravém místě. Byli o generaci mladší, a přeci u nich na generační odstup nenarazil. Ani on na ně nenahlížel jako na mladistvé experimentátory, ale

⁸⁹Karel Šlenger, text ze smrtelného lože, celé znění uvádím v samostatné studii o autorovi.

na rovnocenné kolegy. Na sklonku života se Šíma ve své tvorbě symbolicky opět s těmito svými dávno již zemřelými přáteli setkává.

Na přelomu let 1949–1950 po desetileté tvůrčí krizi způsobené válkou opět začíná malovat. Úvodním tématem je labyrint, v němž se vrací k mýtu, připomíná bloudění, hledání za války ztracené tvůrčí potence, pomyslně navazuje na Ariadninu nit, ohlíží se. Tomu konečně odpovídá i malířův věk, bude mu šedesát. Jako se v symfonii s blížícím závěrem zopakují předešlé motivy, tak Šíma navazuje na svoji předchozí tvorbu, a vybavuje si mýtické náměty, jež opustil před válkou a v jejím průběhu. Proměna, Orfeus a Eurydika jako před dvaceti lety. *Metamorfóza III* z roku 1966 je malířským podobenstvím této skutečnosti. Tímto obrazem se vrátil ještě hlouběji do své malířské historie. Jako by tu pokračoval dál za černou z jezer expresionistických smutků svého učitele Preislera.

Truchlící bílý Orfeus na břehu (*Zoufalství Orfeovo*, 1942) se Šímovi proměnil v temně červený přelud Eurydiky, posazený zády na světlém trojúhelníku, představujícím pythagorejský symbol vyváženosti (*Metamorfóza III*, 1966). Tmavé vertikální linie propojují „nahore a dole“ a působí jako lana houpačky, zavěšené kdesi v nekonečnu. Jsou reminiscencí stébel pozorovaných z podhledu, jednoho z typických Šímových ikonografických motivů. Propojení nahore – dole, vyvažování houpačky, zrcadlení. Malíř tu navazuje myšlenkově plynule na období *Vysoké hry*. Šíma do osudového roku 1927, kdy se seznámil s remešskými simplisty, zasazuje nálezu svého vnitřního světa i výtvarného jazyka. Tehdy vznikla jeho první Torza, která jsou výrazem milostné touhy a ženských komponent nevědomí. Nespatřuje v nich fragmenty, ale vnímá je jako celostní bytosti, srovnatelné s paleolitickými Venušemi, u nichž se pravěký umělec také soustředil jen na určitou část, a přece měl na mysli celek.

S *Vysokou hrou* je kromě iracionality spojené zrcadlení, jednota, vyrovnávání, dialektika stoupání a pádu, téma světla. Během posledního tvůrčího období Šíma znovu objevuje světlo a krystal, nehmotný duchovní pentagon. Krystal může také být zároveň onou vytanuvší *představou* z dětství, vzpomínkou související s dědečkem geologem. Opět maluje své lyrické krajiny, kde propojuje vnější, vizuálně reálný zážitek se zážitkem vnitřním, mentálním. Tak je třeba rozumět i obrazům s hyperbolickou konstrukcí. Ne nadarmo byl inženýr. Jeho metafyzika tu mluví jasnou, klidnou matematickou řečí. Na jedné ploše se spolu ocitá úzký prostor napětí mezi vrcholy asymptot a zároveň nekonečno, v němž jedině se tyto asymptoty mohou protnout. Jedině na onom světě za podsvětí řekou, kterou není živým dovoleno překročit, se může Orfeus navěky potkávat se svojí Eurydikou.

Úběžníkem tvorby konce šedesátých let je světlo. Se skutečným světlem pracuje na návrzích pro vitráže kostela sv. Jakuba v Remeši. Symbolicky se skrze světlo vydává na svých plátnech do nekonečných vesmírů jiskřivých, průzračných barev, vycházejících

částečně svojí světelnou režii z vitráží. Tato etapa představuje vrcholnou oslavu intuice a lehkosti.

Závěrečný rok a půl života představuje v Šimově tvorbě poslední velkou proměnu.

V posledních měsících roku 1970 a ještě počátkem roku 1971, tedy v roce své smrti, Šíma maluje pozoruhodnou skupinu pěti obrazů. Ve své studii „Lebka a jeskyně“ z roku 1980 se jimi podrobně zabývá Věra Linhartová:

Jako by malíř, který tehdy procházel obzvláště šťastným tvůrčím obdobím, náhle zavrhl to, co bylo nevysychajícím pramenem jeho tehdejší tvorby, uposlechl bezprostředně naléhavou výzvu a nechal se ještě jednou unášet k nepředvídatelnému, k neznámému. Jako by poté, co prošel nekonečnými prostory, co zachytil i ta nejnepostřehnutelnější chvíle, z nichž právě tyto prostory jsou vytvářeny, podlehl neodolatelnému popudu vydat se jiným směrem, pokusit se najít v sobě sílu k poslednímu tvůrčímu vzepětí. Tato výzva není nepochybně ničím jiným než nezřetelným šepotem blížící se smrti, ozvěnou, která se rozléhá v jasném vědomí, jež čelí svému brzkému zániku. Lze si představit, že v takovém okamžiku nabyvá prožívaný čas zcela jiného kmitočtu a dosud nepoznané intenzity, takže blížící se virtuální událost může být svým způsobem prožívána jako událost přítomná.⁹⁰

Na jeho obrazech se znovu objevuje země, země, z níž jsme symbolicky vzešli, a do níž se zase obrátíme. Země, skrze kterou je třeba projít cestou iniciace a vstoupit do nového prostoru. Tou iniciací je smrt. Šímovi je osmdesát let, je oslaben nemocí a fyzické obtíže mu dovolují malovat jen několik chvil denně. Přesto jeho obrazy nevykazují znaky stařeckého rukopisu, jsou jistými, vědomými ztvárněními vize.

Prvním z oněch pěti posledních obrazů je *Poušť lásky s krystalickým pohledem* (1970).

Věra Linhartová jej interpretuje jako tzv. Krystalickou lebku, představující boha smrti Miktlantekutliho, kultovní předmět Aztéků, vystavený v Muzeu člověka v Paříži.⁹¹ Lebku jí připomínají dva prosvítající proužky, složené z obdélníků, v nichž spatřuje dva obnažené a vystupující chrupy:

Tyto dvě řady zubů, tato bezmasá ústa, která se ztrácejí v okolní planině, tak blízko sebe, aniž se však vzájemně dotýkají, jsou viditelným otiskem setkání dvou bytostí zredukovaných na kostru, promítnutím podivného setkání dvou průsvitných lebek, rozpuštěných v moři očistné lávy.⁹²

Odtud Linhartová rozpřádá zajímavý výkladový konstrukt, který opírá o určité konkrétní momenty Šimova života. Vrací se do období mládí a *Vysoké hry*, ovšem usazuje jej do kontextu závěru života. Útvar v tmavém pruhu horní části obrazu, připomínající zvoncovitou nádobu, jí evokuje trychtýř a interpretuje jej jako otvor vydlabaný na temeni

⁹⁰ LINHARTOVÁ, Věra: Lebka a jeskyně (1980), *Souvislosti* 3–4, 1999, s. 123.

⁹¹ Srov. tamtéž, s. 128.

⁹² Tamtéž, s. 129.

lebky, která, sice neviditelná, výjev překrývá. Je to otvor, jímž proudí životně důležitá energie, znak těch, kteří dosáhli osvícení. Není zde žádné vně a uvnitř, a z tohoto popření hranic a splynutí se rodí *Hlava naruby*, legendou připisovaná Konfuciovi, o níž píše Roger Gilbert-Lecomte:

*Za vydutého smíchu nebe
Když noc tak hryže
A hlava naruby klesá pod obzor
Čelist protažená vesmírnou tíhou*

*Paměť vystrašená nesmírnou dírou
Na prahu spánků silně propadlá
S křiklavým otvorem v týlu⁹³*

Sám název obrazu *Poušť lásky s krystalickým pohledem* je výpůjčkou z jiné Gilbert-Lecomtovy básně. Tak se Josef Šíma na prahu smrti s tímto přítelem metafyzicky opět setkává, v krajinách, podzemních dutinách, jež básník nazývá *doupětem, jeskyní, slují či propastí*.⁹⁴



Obr. 34 Josef Šíma, *Poušť lásky s krystalickým pohledem*, 1971, olej, plátno, 80 x 100, soukromá sbírka

Po *Poušti lásky* maluje Šíma tři varianty s námětem podzemní řeky. Pokud přijmeme výše uvedený výklad, setkáváme se tu opět s lebkou. Tentokrát je však inspirace vizuálně jasně čitelná. Jde o aluzi konkrétního etnografického předmětu, aztécké masky smrti, jejíž černá slunce očí a zuby jsou usazeny do dvou mozaikových pásů. Šíмова *Podzemní řeka* i *Podzemní řeky* z roku 1971 představují stratigrafické pásy, na nichž se téměř popisně střídají zemitě teplé hnědé pruhy s jasně modrými mozaikovanými podobně jako na

⁹³ GILBERT-LECOMTE, Roger: *Hlava naruby*, cit. in tamtéž, s. 133.

⁹⁴ Tamtéž, s. 132.

aztécké lebce. V tomto podzemním světě svítí černá slunce očních důlků, na obraze *Podzemní řeka* usazená v pentagramech dávných šimovských krystalů. Malířova žena Nadine uvádí ve svých rukopisných pamětech, že prvotní inspirací pro tyto obrazy nebyla Maska smrti, ale kraj mládí, Moravský kras a ponorná říčka Punkva:

Když jsi byl mladý, podnikl jsi několik výzkumů jeskyní v okolí Brna. A v prvních letech našeho manželství jsi mi o nich často vyprávěl a popisoval jsi mi je takto: Při vstupu, když se člověk ponoří do jeskyně, všechno je temné, ale ta tma je hnědá a dává ti pocítit, že jsi skutečně v zemi, pod zemí, je to tajemné, je to ohromující a zároveň přitažlivé a hrozivé... velká lampa odkrývá nové formy, nové scény, a někdy člověk spatří malou říčku s čistou, průhlednou vodou... která vypadá jako zázračný odlesk nebe.⁹⁵



Obr. 35 Josef Šíma, *Podzemní řeka*, 1971, olej, plátno, 60 x 73 cm, soukromá sbírka

Ponorná Punkva se stává řekou zapomnění, podsvětní řekou Léthé. Na konci tvorby zanechává Šíma dva nedokončené obrazy. Jedním je nepojmenovaný⁹⁶ obraz z roku 1971, jenž se předchozím dílům zprvu jako by vymyká. Ve skutečnosti je možná klíčem. Jako by v moři, připomínajícím zároveň moře brázd pole, se otevírá propast, propadá se řeka, jejíž vody (pocitově jdou proti směru obrazu) mizí do neznámé, nevyřčené hlubiny.

⁹⁵ Cit. in ŠMEJKAL, František: *Josef Šíma*, Odeon, Praha 1980, s. 382.

⁹⁶ LINHARTOVÁ, Věra: *Lebka a jeskyně* (1980), *Souvislosti* 3–4, 1999, s. 124.



Obr. 36 Josef Šíma, *Bez názvu (nedokončeno)*, 1971, olej, plátno, 55 x 73 cm, soukromá sbírka

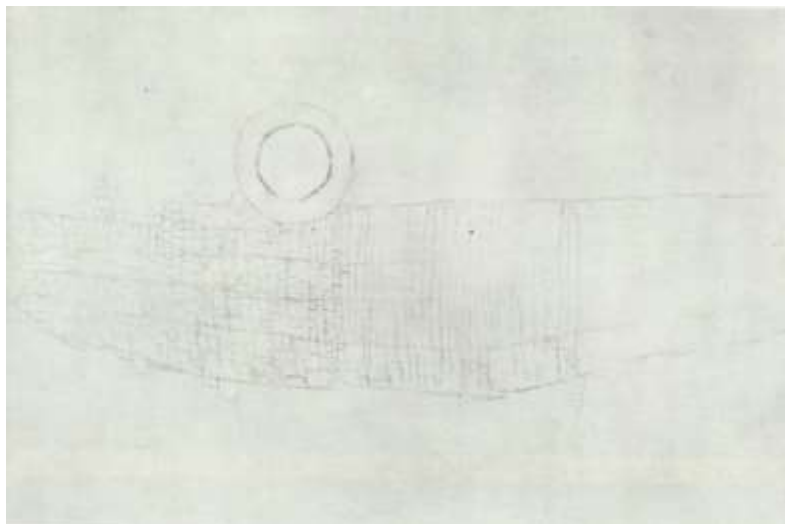
V souvislostech s *Podzemními řekami* a vzpomínkou Nadine Šimové může jít o propadačku ponorné – podzemní řeky. A nezapomeňme, že jeho dědečkem byl geolog. Macocha je nejhlubší propast Šimova mládí. Macocha, propast – místo lidských obětí, anebo raději archetypální matka – země, do níž na konci života směřujeme.

Smrt coby přechod a odchod do nitra země odpovídá iniciačnímu rituálu, jímž je třeba projít před odchodem z vezdejšího světa. Místa a krajiny takového poutníka se nevyskytují v konkrétním čase a prostoru, avšak vynořují se z hlubin vědomí. Vyjadřují lidskou touhu po spočinutí, po místu konečného pobytu zde zemi. Ideální je uzavřený prostor, svět sám pro sebe, do něhož se vchází úzkou branou. Místo, které konfiguruje hlava naruby ze stejnojmenné básně Gilbert-Lecomta. Krajina – hlava, jež komunikuje s vesmírem, sama malý vesmír, jehož neproniknutelný prostor pod lebeční klenbou prolíná s nepoznatelným prostorem pod klenbou nebeskou. Místo – jeskyně na dně propasti, místo pobytu nesmrtelných, prázdno, dutina v útrobách země, citlivá prázdnota, kterou v sobě nosí člověk, který se ztotožňuje s nebem a zemí.

*Během celého svého života jsem znovu nalézal – někdy i vědomě – představy a krátké, ale naléhavé pocity z mého nejtělejšího dětství... Všechny děti mají velkou vnímavost. Počítky, pocity a představy se do nás zapisují velmi brzy a velmi hluboko. Spí a čekají na zavolání.*⁹⁷

Josef Šíma na tato volání slyšel. Druhým obrazem z roku 1971, v soupise uváděným jako nedokončený, je opět *Podzemní řeka*. Poslední *Podzemní řeka*. Na bílém šepsu vidíme nitkovitou kresbu olůvkem. Tváří tvář před tímto obrazem se nechce mluvit o stařecky nepevné linii a nedokončenosti. Opět pruh podzemní řeky s mozaikou kaménků, která směrem cítěným jako proud času řídne a končí. Otvor, studna dvou soustředných kružnic. Kdo odkud nebo kam zírá? Nazírá. Kolem bílá pláň světla. Bez začátku, bez konce.

⁹⁷ Srov. Šíma, Josef: 1968, *La Quinzaine littéraire* č. 63, s. 8, cit. in ŠMEJKAL, František: *Josef Šíma*, Odeon, Praha 1988, s. 11.



Obr. 37 Josef Šíma, Podzemní řeka, 1971, olívko, olej, plátno, 97 x 146 cm, soukromá sbírka.

6.2 KAMIL LINHART. JINÉ DIMENZE – DUCHOVNÍ VYÚSTĚNÍ MALÍŘSKÉ TVORBY

Kamil Linhart (1920–2006) se narodil v Lounech do rodiny Kamila Linharta, profesora dějepisu na Státní československé reálce v Lounech, a Josefy Linhartové, rozené Zlatohlávkové z Chožova. V letech 1922–1925 jeho otec působil jako učitel na Podkarpatské Rusi. Kamil trávil útlé dětství střídavě u dědečka v Chožově a v podkarpatském Berehovu. Poté se jeho život odehrával především v rodných Lounech a v Praze, kde vystudoval a působil jako pedagog na pedagogické fakultě.

Kamil Linhart urazil uměleckou cestu od surrealistických počátků a krajinomalby přes výrazové zjednodušení a produchovnění až k formálně ryze abstraktnímu geometrickému výrazu. Tvary jako samostatné výrazy ideje, svébytnost geometrických těles v duchu Nové citlivosti a arpský útvar takzvané Améby ovládly Linhartovu tvorbu šedesátých a sedmdesátých let. Myšlenkové směřování k jednotě vezdejší skutečnosti však vedlo Linharta v úvahách o uměleckém tvoření dál. Shledával je nikoli jako samolibou činnost izolovaných jedinců, nýbrž jako *podílení se na univerzální tvořivé síle*.⁹⁸

*Ve spojitosti s úvahami o protikladnosti geometrického a negeometrického (racionálního a neracionálního) zažil jsem zvláštní překvapení: V publikaci o závěrech současné astrofyziky jako jedna z posledních je uvedena teorie tzv. superstrun. Jejich matematické modely mají tvar nepravidelných améb a vlnovek! Ukazuje se, že běžně přijímaná dualita pohledů racionálního a neracionálního (intuitivního) je iluzorní. Jde zřejmě jen o různé zorné úhly směřující ke stejné jednotě světa, přesahující a současně sjednocující vše.*⁹⁹

Podle východní filosofické tradice existuje jen jedna realita, jejíž veškeré dění je výslednicí působení síly božského tvoření, Božské hry. V sanskrtu nese název Líla. Na jejím principu je založena stará indická stolní hra, také Líla, jejímž smyslem je pomocí „náhod“, daných hodem kostkou, projít pouť po herním plánu, nahlédnout svoji cestu a tak i sebe sama, svoji podstatu. Je to cesta upomínající na jungovskou individuaci, cesta ke skutečné podstatě, k bytostnému já. Tvorbu jako cestu, účast na oné božské hře, má Linhart na mysli, když hovoří o Líle, kosmické božské hře,¹⁰⁰ v souvislosti se svým tvořením. To nespočívá čistě na výtvarném projevu, neboť Linhart nebyl „čistokrevný malíř“ a od jeho výtvarné činnosti nelze odmýšlet potřebu sdílet, předávat dál. S odstupem času se jeví jako

⁹⁸ ŠIKLOVÁ, Lucie, *Kosmická hra Kamila Linharta*, in ŠTEFANČÍKOVÁ, Alica (ed): *Kosmos Kamila Linharta*, Galerie Benedikta Rejta, Louny 2010, nestránkováno.

⁹⁹ Cit. in SEDLÁČEK, Zbyněk (ed.): *Cesta ke kruhu* (katalog výstavy), České muzeum výtvarných umění, Praha 1996, nestránkováno.

¹⁰⁰ Srov. tamtéž.

jakýsi guru, který inspiroval celou řadu „následovníků“. Ludmila Vachtová užívá v souvislosti s Linhartovým pedagogickým působením výraz mesianismus¹⁰¹.

Současnému běhu života vytykal Kamil Linhart jedno – říkával: *Málo se žasne*.¹⁰² Jeho tvorba, jeho myšlenky vyjadřují právě ten úžas, údiv nad samou existencí a podílení se na radosti z vytváření, na božské kosmické hře. Svými výtvarnými kompozicemi formuloval myšlenkové úvahy a filosofické teze. Ústředním se mu symptomaticky stalo téma kruhu a od určité chvíle jeho tvorba opisuje trajektorii, nějakým způsobem vždy stále odkazující na tento útvar. Obloukem i zastaveními připomíná Linhartova tvorba, posunuta o fázi čtvrtstoletí dopředu, dílo Josefa Šímy, inženýra i umělce v jednom, experimentátora i klasika, uzemněného hledače i nacházejícího v oblasti archetypů. Na začátku profesní dráhy Šímy i Linharta bylo studium techniky, které u obou umělců svědčí zároveň o jejich smyslu pro exaktnost. Oba jsou tak důkazem tvrzení, že poezie či intuice se s racionalitou nevyklučují. Pro oba je krajina dětství jedním z pečetících momentů. Linhartovo úsilí o minimalismus výtvarného vyjádření dosáhlo obdobně jako u Šímy jednoho z kulminačních bodů v čistě abstraktním, konstruktivistickém výrazu. Tak jako se Šíma zapojuje do skupiny *Vysoká hra*, jsou Linhartovy začátky spojeny s činností lounské neoficiální surrealistické skupiny, s akcentem na nevědomí, archetypy, přesah. To jsou momenty vedoucí oba umělce, spojující intuici a racionalitu, na osobní cestu myšlenky jednoty světa¹⁰³.

*...na cestě k zjednodušování jsem nakonec dospěl ke konstatování, že i vlnovka je vlastně složena ze dvou kruhových sektorů a že se tudíž tento element stal kompozičním podkladem posledního úseku mé dosavadní malířské práce – limitových kompozic. Zvláštní genezí tvaru došel jsem tak paradoxně od negeometrického tvaru améby zpět ke kruhu – proti jehož strohé geometrické formě jsem původně v jistém smyslu protestoval.*¹⁰⁴

Nežli zpět, tak opět. Améba, hlava, vesmír, kruh. Linhartova abstrakce v průběhu let vždy nabývala nových forem a významů. Počátkem sedmdesátých let opustil svoji lyrickou formu tvarového konkretismu a navázal na předcházející imaginativní lyrickou abstrakci opětovně s tématy kosmu, vesmíru, Měsíce, záře. Věčnost, nekonečno, otázka, kde se v něm nachází člověk, paralely mikro a makrokosmu jsou okruhy, jež promýšlel dlouhodobě. *Limitové kompozice a Jiné dimenze* představují jeho poslední malířskou tvorbu.

¹⁰¹ Srov. VACHTOVÁ, Ludmila – POKORNÁ, Terezie – KARLÍK, Viktor: *Každý máme svoje lobby* (rozhovor), *Revolver Revue* č. 43/2000, s. 118–132.

¹⁰² Věra Linhartová, rozhovor, pracovna Kamila Linharta, 24. 11. 2009, Louny.

¹⁰³ ŠIKLOVÁ, Lucie, *Kosmická hra Kamila Linharta*, in ŠTEFANČÍKOVÁ, Alica (ed): *Kosmos Kamila Linharta*, Galerie Benedikta Rejta, Louny 2010, nestránkováno.

¹⁰⁴ Cit. in SEDLÁČEK, Zbyněk (ed.): *Cesta ke kruhu*, katalog výstavy, České muzeum výtvarných umění, Praha 1996, nestránkováno.

Když Kamil Linhart odešel v roce 1980 do důchodu, začal se intenzivně věnovat meditaci. V roce 1980 namaloval svoji první takzvanou *Limitovou kompozici*. V průběhu devíti let narostl počet těchto vesmírných kompozic na sedmnáct. Jejich pojmenování „limitové“ nikde obšírněji, kromě toho, že se týkají kruhu a jeho úsečí, nevysvětluje. Jak je pro Linharta příznačné, jsou nositeli významů, samy sdělují. Kruh jako univerzum, limita¹⁰⁵ jako výseč ze všehomíra, na obrazech vyjádřená ze stran oříznutou kruhovou úsečí. Limita, odkazující *odněkud někam*, limita, kterou doprovází připomínka možnosti nejistoty a ohrožení, naznačené temným stínem drápu hrozby nejasného původu. Nesamozřejmost bytí, vyjádřená bodem, který svým zdůrazněním a jasným geometrickým vymezením uprostřed strukturální, nediferencované malby, vyhrazené zde představě nekonečna všehomíra, evokuje existenciální osamělost člověka. Linhart zde sahá k malířským prostředkům, připomínajícím informel či tašismus. V jeho případě je označení informel poněkud paradoxní, protože mu nejde o přenos vlastního niterného pocitu a jeho bezprostřední záznam. Příznačná informelní „beztvarost“ je zvolena protichůdně právě pro svůj tvar bez tvaru, který se však odehrává promyšleně na předem vymezeném prostoru. Zapátráme-li, odkud se u Kamila Linharta berou ony „informelní formy“, nabízí se, možná se špetkou nadsázky, vysvětlení v souvislosti s jeho surrealistickými začátky, pozorností vůči sobě samému nikoli ve smyslu egoistickém, ale sebepoznávacím jako součást individuálního procesu. Ta hmota, již hněte na podložce a nechává ležet v nestrukturovaných vrstvách, nebo jindy uspořádává jako zahradník hrabičkami rabátko hřebenem do rovnoběžně profilovaných vrypů linií, může připomínat roztavené magma, z něhož pak vykrytalizují pevné struktury. Může ale připomínat i studené bahno, bezbřehost, nekonečnost a hloubku močálů, která ostatně surrealisty právě pro symbolické obsahy splývající s nevědomými vrstvami neodolatelně přitahovala. A možná tak citlivý Linhart skrze onu neurčitou, v sebe samu se propadající hmotu pastózní malby přeci jen nevědomky vydává i cosi ze svého jediného strachu. Je to prastarý dětský strach z utopení se v bažině, který si přivezl z Podkarpatské Rusi, kde působil jeho otec několik let jako učitel, z jedné vzpomínané vyjížděky bryčkou po močalovitém okolí Berehova. Ještě v dospělém věku v něm přetrvával jeho *největší strach*, totiž že *by se utopil v močálu*.¹⁰⁶

S načatými myšlenkovými tématy souvisí také další symbolické téma, téma horizontu, roviny, kam ještě dohlédneme, a prostoru *za*, o němž máme představy, kam lze umisťovat své projekce, ale o kterém nemáme jistotu. Vnímáme jej jako nekonečný, a buď, pokud v něco věříme, jako vyzývající, poskytující naději, anebo bez víry naopak jako propad do

¹⁰⁵ Limita je jeden ze základních pojmů matematické analýzy, mez, k níž se proměnná veličina přibližuje, matematická konstrukce, vyjadřující, že se určitá posloupnost či funkce blíží k nějakému číslu. Toto číslo je pak nazýváno limitou. Uvažují se limity jednostranné nebo limity zprava i zleva.

¹⁰⁶ Věra Linhartová, rozhovor, pracovna Kamila Linharta, 24. 11. 2009, Louny.

skepse z nesmyslnosti bytí či představy nebytí. *Strach se rodí z oddělenosti*.¹⁰⁷ Právě obraz informelního vesmíru a člověka, nacházejícího se v něm jako ohraničený osamělý bod (srov. se [102]), *Limitovou kompozici č. 15* (1988), si jako jeden z posledních obrazů přál mít u sebe.



Obr. 38 Kamil Linhart, *Limitová kompozice 15*, 1998, olej, sololit, 113 x 85 cm, pozůstalost autora

Podobný obraz z této skupiny, *Limitová kompozice č. 9* (1985), již možná předznamenává kolečkem vyříznutým přímo z plochy malby propad do dalšího rozměru, do jiné dimenze.

Kamil Linhart, jak o něm vyprávěla jeho paní Věra, byl *samozřejmě* věřící, věřící v absolutní vědomí, v podstatě „Bergsonovec“, uvažující hmotu, do níž vědomí vložilo impuls k vytváření, jež se od té chvíle děje a neustále tvoří. Bergson¹⁰⁸ proti analytickému racionalismu exaktních věd staví jako předpoklad pro poznání světa a lidské existence intuici. Když se Linhart zajímal o nějakou vědeckou disciplínu, dělo se tak pro možnost jejího přesahu do filosofického či dokonce duchovního světa. Tak se ke konci života zaobíral kvantovou fyzikou. Linhart byl intuitivní syntetik, hledal tušené souvislosti. Jeho kompozice ze světa astrofyziky a teoretické fyziky proto nelze vykládat jako pouhé transkripce jevů či výrazů z těchto oblastí. Jsou to podobenství, odpovídající jazyku jeho mesianismu svého druhu.¹⁰⁹

¹⁰⁷ CHOPRA, Deepak: Nesmrtelné tělo, nekonečná duše. Kvantová alternativa dlouhověkosti, Pragma, Praha 1999, s. 88.

¹⁰⁸ Henri Bergson (1859–1941) byl francouzský filosof stavící proti racionalistické filosofii založenou na intuici. Jedním z jeho základních pojmů je *Élan vital*, „životní vzmach“, který je v úzkém spojení s dalším důležitým pojmem „*tvořivého vývoje*“.

¹⁰⁹ ŠIKLOVÁ, Lucie, *Kosmická hra Kamila Linharta*, in Štefančíková, Alica (ed): *Kosmos Kamila Linharta*, Galerie Benedikta Rejta, Louny 2010, nestránkováno.

Do první poloviny devadesátých let spadá řada obrazů se znepokojivými názvy: *Ohrožení* (1990), *Varování* (1991), *Zlá varianta* (1992), *Vetřelec* (1993), *Mrtvá planeta* (1993). Nic tu netrvá věčně. *Podzemní slunce* (1994) ale nabízí možnost posunout souvislosti výkladu újeji k Linhartovu životnímu osudu. Je mu sedmdesát čtyři let a jako by se tu směrem k blížícímu se závěru života opět setkával s Josefem Šímou. Šíma, pociťující brzký konec života, se cestou skrze zemi obrací do podzemního světa, kde tečou podzemní řeky. Je to svět, jehož východiskem je smrt jako přechod. Lokace těchto hranic se nevyskytují v konkrétním čase a prostoru, avšak vynořují se z hlubin vědomí. Vyjadřují lidskou touhu po místu konečného pobytu zde zemi. Ideální je uzavřený prostor, svět sám pro sebe, do něhož se vchází úzkou branou. Místo, které konfiguruje hlava naruby ze stejnojmenné básně Gilbert-Lecomta. Krajina – hlava, jež komunikuje s vesmírem, sama malý vesmír, jehož neproniknutelný prostor pod lebeční klenbou prolíná s nepoznatelným prostorem pod klenbou nebeskou. Takové charakteristice místa odpovídaly již Linhartovy améby – hlavy z šedesátých let – a k takovému místu se Linhart opět vrací. Není to pouhý prostor, vymezený membránou améby, připomínající kromě vesmíru hlavy i vesmír dělohy s úzkým východem, respektive vchodem pro onu symbolickou cestu zpátky. Je to místo, související s přechodovými mýty, místo jež se nenachází pod naším Sluncem, je to právě onen *podzemní svět*, prozařovaný *podzemním sluncem*.



Obr. 39 Kamil Linhart, *Podzemní slunce II*, 1994, olej, sololit, 70 x 137 cm, soukromá sbírka

Podzemní slunce namaloval Linhart kromě malých variant (skic) dvě. Mohou být i jeho představou o takzvané „duté zemi“, odpovídající teorii o Zemi tvořené pláštěm, meziprostorem a jádrem, dodávajícím energii. Takové jádro by jako podzemní slunce mohlo patřit do mýtu o podzemní říši Aghartě, kam se před věky uchýlili obyvatelé Země a v níž není přítomno zlo. Představa takové inverze mohla být Linhartovi, který, *když se hluboce rozzlobil, zbledl*,¹¹⁰ blízká. Tady se opět pohybujeme mezi vědou a mýtem, a opět tu nejde o vztah buď – anebo.

¹¹⁰ VACHTOVÁ, Ludmila: *Jak v dálce listí padá*, listopad 2009, in ŠTEFANČÍKOVÁ, Alica (ed): *Kosmos Kamila Linharta*, Galerie Benedikta Rejta, Louny 2010.

Odedávne mýty o paralelních světech v devadesátých letech začaly nabývat s rozvíjející se teorií strun nových obrysů. Neznámý další vesmír, skrývající se v jediném bodu jako do klubička stočené strunky přestává být vizí romanticky smýšlejících astrofyzikálních snů. Ubírání se vědy tímto směrem korespondovalo s Linhartovým duchovním směřováním, s jeho úvahami o jednotě všeho, s představou vesmírů ve vesmíru,¹¹¹ kterou již kdysi vyjadřovaly z améby odvozené nové útvary.

*Stále více se stává zřetelnou konvergence závěrů moderní fyziky s pohledy východní či evropské spirituální filozofie. Stále více je jasnější (ve shodě s relativizujícími postuláty postmoderních myslitelů), že náš běžný obraz světa je nedostatečný.*¹¹²

*Ovládá-li vaši existenci tvoření, budete růst a vyvíjet se. Vývoj maří entropii, chátrání a stárnutí. Nejtvůrčivější lidé na jakémkoli poli se intuitivně řídí právě tímto poznáním.*¹¹³

Posledním uceleným souborem se příslovečně symbolicky stalo téma *Jiné dimenze*. Linhart pro ně volí jednotný formát čtverce 50 x 50 cm. Středově symetrický čtverec se svojí pravoúhlou sítí horizontál a vertikál se hlásí k existenci tohoto světa. Linhart často využívá jeho integrace s kruhem, spojovaným s nebesy a věčností, s univerzem. *Jiné dimenze* [24], *Hvězdicové kompozice* a kompozice *Z vesmíru*, kde Linhart spojuje principy čtverce a kruhu a propojuje pozemské s božským, a zejména ty, jež mnohdy doslovně právě jedním bodem akcentují střed, lze pro toto spojení číst jako mandaly. Mandale rozumějme jako setkání dvou odlišných symbolických útvarů, kdy jeden nese obsahy vážící se k člověku, jeho vnitřním silám a jeho ohraničení a druhý představuje transcendenci. Oběma, čtverci i kruhu, je společný středový bod, představující počátek i konec celého systému. Mandala tak demonstruje harmonizaci chaosu a zároveň představuje niterné duchovní vyznání svého tvůrce.

V renesanci byl právě kruhový formát tonda pro jeho tvarovou nezávislost na prostředí využíván pro předměty domácí zbožnosti. Linhartovy kompozice – mandaly mohou podobně posloužit k privátnímu duchovnímu soustředění, k meditaci. Fungují jako návěští. Jejich středovost a převažující klidná stříbrná barva (některé naopak téměř op-artově pulsují) k tomu vybízí. Všechny sice nemají jasně vyznačený střed, ale dávají jej tušit, jako třeba kompozice s názvem *Lampa* (1998) se dvěma vertikálně orientovanými, zrcadlově k sobě natočenými obloučky, umístěnými podle středové souměrnosti. Obloučky připomínají světelné obaly plamene. Lze vystopovat souvislosti s Bachelardovými úvahami o meditaci při svíčce¹¹⁴, v níž se mluví o plameni jako o prastarém zdroji

¹¹¹ Srov. SEDLÁČEK, Zbyněk (ed.): *Cesta ke kruhu*, katalog výstavy, České muzeum výtvarných umění, Praha 1996, nestránkováno.

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ CHOPRA, Deepak: *Nesmrtelné tělo, nekonečná duše. Kvantová alternativa dlouhověkosti*, Pragma, Praha 1999, s. 329.

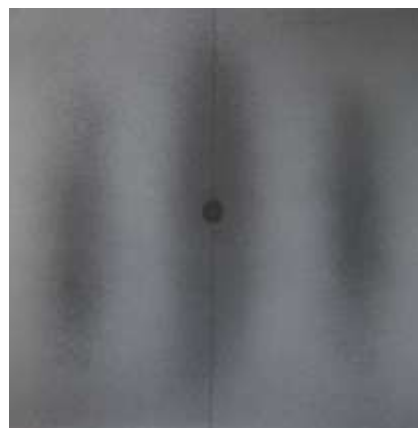
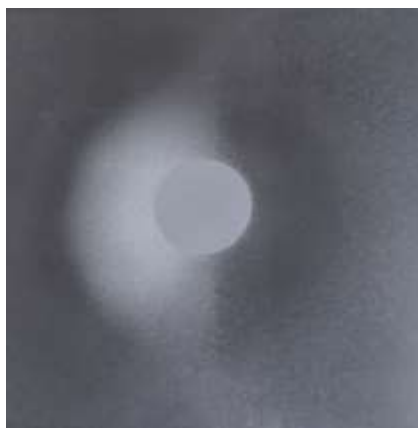
¹¹⁴ BACHELARD, Gaston: *Plamen svíce*, Obelisk, Praha 1970.

meditace, a je zde v podobných souvislostech zmiňována právě i lampa. S dalšími knižně vydanými Bachelardovými texty ležel ten o plameni svíce v příruční knihovně po pravici vedle křesla, ve kterém Kamil Linhart strávil většinu bdělého času svých posledních let.¹¹⁵ Tento neexaktní pohled na Linhartovu poslední tvorbu nijak zásadně nekoliduje s výkladem, soustředícím se právě na její astro či teoreticko fyzikální základ. *Jiné dimenze* jsou zároveň také krajinami z jiných rozměrů, krajinami obyčejnými smysly nevnímátnými. Přesto jsou krajinami v jistém smyslu ještě víc než reálnými (opět se tady uplatňuje s Linhartovou tvorbou historicky spjatý surrealistický princip nadreality) a konečně teoreticky potvrzovány i současnou vrcholnou vědou. Krajinami vnitřními i krajinami kdesi mimo námi běžně zakoušený trojrozměrný prostor.

U Kamila Linharta je vždy význam nadřazený formě. U série takzvaných „čtvercáků“, obrazů čtvercového formátu jednotného rozměru, je třeba mít toto pravidlo obzvláště na zřeteli. Jsou vyvedeny ve své stříbrné elegantní barvě, jako by chtěly dostat titulu *Elegantní vesmír*¹¹⁶, pojednávajícímu o strunové teorii a „teorii všeho“, který měl Linhart také ve své příruční knihovně. Na pohled jako by tyhle „čtvercáky“ odporovaly výše zmiňované nadřazenosti obsahu formě. Zdají se být ve své dekorativnosti její obětí, jejím výrazem. Pokud vystupují osamoceně, tento dojem se umocňuje. Jsou-li vnímány v kontextu ostatních variant a zároveň v kontextu celé Linhartovy výtvarné tvorby jako zprostředkování jinak obtížně pochopitelných jevů z oblasti teoretické fyziky a zároveň jako poukázání na možnosti cest kontempace či meditace, jejich artistní výraz lze přeznačkovat. Zvolená forma zjevně nabývá opodstatnění.

¹¹⁵ V této knihovně se nachází mnoho titulů, dokumentujících Linhartovo směřování a duševní i duchovní práci posledních let. Řada z nich je podtrhaná a obsahuje tužkou psané poznámky: Gaston Bachelard: *Plamen svíce, Psychoanalýza ohně, Voda a sny*; Jiří Šimek: *Lidské pudy a emoce*; Tomáš Kempenský: *Následování Krista*; Břetislav Kafka: *Nové základy experimentální psychologie*; J. R. R. Tolkien: *Příběhy z čarovné říše*; Arnošt Renat: *Život Ježíšův*; Deepak Chopra: *Nesmrtelné tělo, nekonečná duše. Kvantová alternativa dlouhověkosti*; Šrí Ramana Maharši: *Život velkého mudrce z Arunáčaly v obrazech, Poselství*; Carl Gustav Jung: *Welt der Psyche, Sebrané spisy II., Archetypy a nevědomí*; Hugo M. Enomiya-Lassalle: *Leben im neuen Bewußt-sein*; Arnold Hauser: *Filosofie dějin umění*; Dušan Šindelář: *Myšlení v obrazech aneb obrazy myšlení*; Stanislav Komárek: *Lidská přirozenost*; Aniela Jaffé: *C. G. Jung. Vzpomínky, sny, myšlenky*; Edmund Husserl: *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*; Raymond Moody: *Život po životě, Úvahy o životě po smrti, Světlo po životě*; Václav Cílek: *Krajiny vnitřní a vnější, Rinpoče – tibetská kniha o životě a smrti*; Alfred Adler: *Smysl života*; Václav Bělohradský: *Myslet zeleň světa*; Jiří Navrátil: *Uvedení do Zenu*; Paul Reps: *Kosti a svaly, Zen*; Merlau-Ponty: *Okolo a Duch, Aštávakra gita* (překlad Jiří Navrátil); Ram Dass: *Tanec života*; Arthur Storr: *Na hliněných nohou, studie guruovství*; Johannes A. Larsen: *Dvěře dokořán; Slovo-obraz-zvuk-pohyb-život*, sborník *Vetus via a Proximus*; Rudolf Otto: *Posvátno; Mistr Eckhart a středověká mystika; Das Lexikon des Zen*; Jidda Krišnamurti: *Krišnamurtiho deník*; Martine Batchelor: *Zen*; Eugen Herrigel: *Zen*; TAO (*Ve světě taoismu*); Rupert Sheldrake: *Tao přírody*; Fynn: *Anna a Černý jezdec*.

¹¹⁶ GREENE, Brian: *Elegantní vesmír*, Mladá fronta, Praha 2001.



Obr. 40 Kamil Linhart, *Světlo a stín*, 1999, kombinovaná technika, sololit, 50 x 50 cm, pozůstalost autora

Obr. 41 Kamil Linhart, *Stíny. Pruhy*, 1999, kombinovaná technika, sololit, 50 x 50 cm, pozůstalost autora

V roce 1979 Kamil Linhart domaloval svůj výjimečný obraz, spolu s jeho pozdějším pandánem jediný, kterým vypráví příběh. Tím obrazem je *Historické téma*, fautrierovsky informelní Golgota se třemi kříži. Nabízí se představa, že pokud by maloval v posledních letech života, vycházel by, jak naznačují některé indicie, právě odtud. *Kdybych ještě maloval, byly by to lesky*,¹¹⁷ říká Kamil své paní v době, kdy je již po úrazu usazen v křesle své pracovny a odkázán k myšlenkové práci. Nenamalované *Lesky* předjímá studie ke *Stínům* (asi 2001/2002), snad aluze na smrt Jana Kapistrána, k němuž ve chvíli smrti přicházejí stíny a odvádějí ho na věčnost. Tato pasáž ze života křesťanského světce Linharta nesmírně zaujala a mystický výjev z konce života mu ležel v hlavě. Fenomén odráženého světla, lesku, stejně jako světelné mihotání a záblesky a vlastně i pohádkové bludičky v umění, často souvisí s mystickými zážitky přechodu, zachycují vizionářské zážitky cesty za světlem. Světlo jako návěští. Takový zážitek Linhart zachycuje na bronzových *Lescích*, sololitu o formátu malého privatissima. Linhartovi průvodci jsou ve zlatavých a bronzových odstínech tajemní, skrytí a zároveň zjevení, možná oni *Tři andělé v Mamre*, trojjediný Bůh, který navštívil Abraháma. Skryté i zjevené představují ještě *Stopy* (asi 2001/2002), evokující průvod shakespearovských postav ve stříbrné. Další pokračování lesků již nepřišlo, v březnu 2002 utrpěl Linhart těžký úraz, byl dva měsíce hospitalizován, a po návratu z nemocnice se k aktivní výtvarné práci již nevrátil. Za poslední Linhartův obraz tak můžeme považovat právě studii pandantu k onomu *Ukřižování* z konce osmdesátých let, nedokončené hypotetické *Historické téma II*, totiž *Narození* (počátek 2002)¹¹⁸. Tento obraz je v Linhartově tvorbě výjimečný. Formálně se

¹¹⁷ Věra Linhartová, rozhovor, pracovna Kamila Linharta, 24. 11. 2009, Louny.

¹¹⁸ Obraz *Narození* jsem objevila ve vile Linhartových v Lounech při jedné z návštěv v říjnu 2009, spojené s pracemi na soupisu děl Kamila Linharta. Obraz byl umístěn v tzv. „stěně“ obývacího pokoje. Po smrti Věry Linhartové se podle svědectví ředitelky Galerie Benedikta Rejta v Lounech Alice Štefančíkové

naprosto liší od dokončené série geometrických, racionálně elegantních *Jiných dimenzí*. Představuje hmotně nehmotovou malbu v teple vyzařujících odstínech žluté a okru, s modravou protaženou linhartovskou amébou. Chvějivá štětcová malba na informelních principech vytváří prostřednictvím okru na jemně zlatavém pozadí modrý prostor améby, provázející Linharta již od počátku tvorby. V očekávání skloněná améba – Marie se stává prostorem pro vtělené slovo, prostorem poskytovaným, přijímajícím i dávajícím, a představuje zde zaklenutí oblouku tvorby a zároveň ve svém symbolickém obsahu přemostění. Dál, na druhý břeh. Linhart opouští pro sebe charakteristický pevný kompoziční řád i téma geometrického kruhu a nechává nezvyklý průchod bezprostřední vlně citu. Obraz již není návěštím na mystické cestě, ale stává se záznamem samotného mystického zážitku setkání. Září.

Kamil Linhart se od osmdesátých let věnoval intenzivně meditaci. Tehdy skončil s úvazkem na pedagogické fakultě. Později, kdy již po úrazu nemaloval, stala se mu vedle četby výsadní činností. Jeho blízký přítel Jiří Navrátil, filosof a mystik, překladatel knih o Zenu, je také autorem překladu publikace o Šrí Ramana Maharšim, v níž si o Maharšim Linhart zatrhl:

*I ti, kdo ho viděli krátký čas, nebo jen na fotografii, si ho vyvolají před svým vnitřním zrakem živěji než osoby, které dobře znají. Příčinou může být láska, milost, moudrost, hluboké chápání a dětská nevinnost, jež z takového obrazu vyzařují. Jsou pro meditaci lepším výchozím bodem než jakákoli slova.*¹¹⁹

Právě Maharšiho černobílou fotografii měl pod sklem pracovního stolu hezky na dohled. O meditačním směřování svědčí také knížky, které si vybral a bude mít nadosah ruky, poznámky, jež do nich doplnil tužkou, podtrhané části textu a označené stránky. Všechny spojuje jedno hlavní téma a tím je zaměření do (svého) středu. Nachází je ve východní filosofii, ale i v následování Krista podle Tomáše Kempenského, v jungiánské psychoanalýze i v oborech přírodovědných, ve fyzice, v matematice. Vše slouží syntéze, vedoucí k poznání sebe sama, k poznání jako cestě k jednotě bytí.

*A ono bezčasí ve vašem nitru
zná bezčasý život,
A ví, že včerejšek je pouhou dnešní a zítřejší vzpomínkou,
dnešním snem.
A ten, který ve vás rozjímá,*

nestal součástí plánovaného odkazu této instituci, ale je patrně ve vlastnictví dědiců, se kterými se mi dosud nepodařilo spojit. Proto zde jeho fotografie zatím stále chybí.

¹¹⁹ MAHARŠI, Šrí Ramana: *Život velkého mudrce z Arunáčaly v obrazech*, přeložil Jiří Navrátil, Avatar, Praha 1997, s. 118.

*Stále dlí v hranicích okamžiku,
Jenž rozprášil hvězdy v prostoru.¹²⁰*

Kamil Linhart zemřel po operaci kyčelního kloubu 19. června 2006 v nemocnici Svaté Anny v Lounech.

¹²⁰ GIBRAN, Khalil, cit. in Chopra, Deepak: *Nesmrtelné tělo, nekonečná duše. Kvantová alternativa dlouhověkosti*, Pragma, Praha 1994, s. 345. Tuto báseň si Kamil Linhart založil a po straně dvojitou čarou označil v knížce uložené v příruční knihovně vedle křesla, v němž strávil poslední léta svého života.

6.3 JAN ZRZAVÝ. NÁVRATY, VÍRA A IDENTITA - MARIA, MATKO, ORODUJ ZA NÁS...

Jan Zrzavý (1900–1977) se narodil ve Vadíně (dnes Okrouhlice) u Havlíčkova Brodu. Žil a tvořil především v Praze, kde získal svůj první podnájem v Černínské ulici poblíž Lorety. Na Loretánské náměstí se ve své tvorbě vracel po celý život. Nezanedbatelné pro jeho tvorbu byly francouzské pobyty v Paříži a především v Bretagni, kam se pravidelně od roku 1939 vracel. Dva roky studoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze u profesora Dítěte, pro neshody o představě malby podle skutečnosti byl vyloučen. Později zkoušel přijetí na Akademii, ale pro svoji nekonformnost nebyl přijat. Pokračoval jako autodidakt a inspiraci nacházel u italských starých mistrů. Po vypořádání se s avantgardním poselstvím si vytvořil vlastní, na avantgardě nezávislý rukopis, který inspiroval řadu našich solitérů – autodidaktů.

Zrzavý v mladém věku prožil bolestné vypořádávání se svojí sexuální orientací. Z této doby pocházejí také jeho nejexpresivnější a nejtemnější obrazy. Maluje své drásavé autoportréty, maluje *Antikrista* (1908), jehož Vincenc Kramář charakterizuje jako zosobněné pohlaví, které jakoby z pomsty přibíjí oklamáný umělec na kříž. Východisko našel Jan Zrzavý ve víře a tvorbě a jeho velkým životním vzorem se stal Leonardo da Vinci, který pro něj představuje ideál sublimace nepřijatelných pudových pohnutek. Jan Zrzavý se k některým svým tématům stále vrací. Jsou to postavy Starého a především Nového Zákona, ve kterých jej, kdysi bouřlivého rebela, oslovuje akcent milosrdenství a poslušnosti.

Pokud sledujeme Zrzavého poslední obrazy, je nezbytné vrátit se hluboko do minulosti. V roce 1925 jej zasáhla vážná nemoc. Zrzavý se obával naplnění rodinné anamnézy. Rakovina. Následovala operace, jež zhoubný nádor nakonec nepotvrdila. Své úvahy tehdy směřoval na práh smrti, ve svých třiceti pěti letech si prošel jakousi autorevizí, na niž o něco později vzpomíná:

Není náhodou, že od oné nemoci, rozhraní mého života, maloval jsem téměř výhradně jenom krajiny. Nemocen, nevěda, zda ještě budu žít, začal jsem se novými očima dívat na tento svět, který snad budu muset opustit. Věci, krajina, příroda, začaly ke mně mluvit novou překvapující řečí, odhalily svoje závoje a ukázaly mi způsob a podstatu svého bytí. Odvrátily pozornost od mého nitra k světu okolnímu, daly mi odpověď tak dlouho hledanou o podstatě života: že jsem já to, co ony, že jsme vyšli z jednoho a stejného dechu Ducha, jím žijeme i hyneme, že smysl života je v radosti bytí.¹²¹

¹²¹ Zrzavý, Jan: *Život* 13, 1934/1935, s. 40–43.

Revize jej čeká ještě jedna, byl mu dán nakonec dlouhý život. Jaký je tento druhý, dokonaný závěr, nakolik konvenuje se zavíráním malíře na uměleckém vrcholu, zprvu svým dílem dávajícího průchod živočišné pudovosti, již později v reálném životě odložil a obrátil se od ní k asketickému životu v ústraní?

Když ke stáru znovu reviduje, konstatuje nadprodukcí určitých úspěšných motivů (míní jimi například Bretaň, kam spadají i často opakované spící lodě) a lituje toho, že všechny tyto věci vypustil do světa. Tehdy již maluje převážně pastelem, řídčeji temperou či akvarelem. Sám to vysvětluje racionálně, shledal prý olej z dřívějších let barevně nestálým. Z jiného hlediska lze říci, že stárnoucímu a slábnoucímu umělci nežli technicky náročnější malba olejem lépe vyhovuje bezprostřední pastel. Odpovídá potřebě vzdušnosti, prosvětlenosti, a na jeho obrazech z posledního období jako bychom skutečně nacházeli duchovní světlo. Pastel zároveň propůjčuje oproti olejomalbě v případě krajinných motivů a scénérií z cest, které ještě ve vysokém věku absolvoval, bezprostřednost výtvarného projevu. Po odlce vynucené politickou situací navštívil v roce 1967 poprvé Řecko, kde byl zaujat bělostnými a čistými antickými mramory, a kam se opakovaně vrátil v letech 1969 a 1972. V roce 1973 podnikl cestu do Assisi a Benátek. Jeho reflexe z cest do Řecka a do Benátek (*Malá Piazzetta*, 1963; *Benátky*, 1965; *Motiv Piazzetty*, 1963; *Poseidonův chrám v Sunionu*, 1969; *Pout' u sv. Marka*, 1960) zachycují bezprostřední dojmy a zároveň se vrací hluboko do dětství. Nalepuje například na pastel náměstí před svatým Markem řetěz z papíru vystříhaných panenek, jaké si sourozenci lepívali v adventu na rodné Vysočině na okenice chalupy. Technika koláže je přitom u něj naprosto výjimečná (nezabýdlel se v ní nakonec tak jako jiný umělec na sklonku života, Henri Matisse) a její volba jistě souvisí s řetězem vzpomínek proti proudu času na konci života a s propadem vzpomínek zpět do dětství. V jednom z dopisů z tohoto období se ohlíží nazpět a uvažuje:

*Tak i já, blíže se odchodu do věčnosti, shledávám, že smysl a cíl života, nejvyšší jeho moudrost a pravda jest: Krása, Krása, Krása! Pod všemi formami, pod všemi jmény! Ona jest oním Královstvím Božím, které jest v nás, které máme hledati... Jak šťastně bych umíral, kdybych věděl, že se mi podařilo pozvednout alespoň trochu záclonu přírody, která je zakrývá, podtrhnout její cípek, abych aspoň skulinkou dal lidem nahlédnout jeho krásu a slávu.*¹²²

Kryptoautoportréty jako Kristus, Antikrist, Leonardo a konečně i přiznaný autoportrét je téma, k němuž Zrzavý celoživotně tíhne a navrácí se. Jeden z návratů se odehrává samozřejmě také v závěrečné etapě tvorby. V této souvislosti pozoruhodně vystupuje z řady spíše glosujících postav, jakýchsi kresebných poznámek, které si Jan Zrzavý v té době pořizoval, několik obrazů. V roce 1963 uhlem a pastely kreslí ve svých sedmdesáti třech letech dvě tváře zmučeného Ježíše, *Ecce Homo*. Jeho *Ejhle, člověk* je jemný mužský obličej se zavřenýma očima, nesoucí stopy bičování. První má ústa bolestí sevřená, druhý

¹²² Zrzavý, Jan: *Svět Jana Zrzavého*, SNKLU, Praha 1963, nestránkováno.

pootevřená jakoby v posledním výdechu. Rysy tohoto Trpitele, a především právě jeho plná ústa, připomínají Zrzavého fyziognomii. Kristova tvář je oproti ikonograficky ustálenému typu Ecce Homo, znázorňujícímu většinou celou postavu, sice poznamenána šrámy po bičování, má však výraz spočinutí, klidu, odevzdání se. Jakoby již po smrti. Do tváře Kristovy promítl malíř své rysy a je až mystické, jak se za čtrnáct let bude tvář mrtvého Jana Zrzavého oběma kresbám podobat.¹²³

Další dva obrazy, které se také poněkud vymykají, jsou *Stařec* a *Stařena*, dva kontemplativní, pointilistické akvarely z roku 1970. Fungují jako navzájem se doplňující protějšky, nebo ještě spíše jako dva póly jedné skutečnosti, jedné duše. Animus a Anima. Mužský princip symbolicky zastupuje bílá a červená. Bílý a červený *Stařec* bez vrásek má jasnou Zrzavého podobu i jeho červenou čepičku na hlavě, a připomíná Nikodéma z Piety z Florentského dómu. O této postavě se ostatně také předpokládá, že jde o Michelangelův autoportrét. Zároveň je Zrzavého *Stařec* připomínkou i druhého Michelangelova Nikodéma z posledního nedokončeného Michelangelova díla, *Piety Rondanini*, muže, v jehož náručí se ocitá mrtvé Spasitelovo tělo podobně, jako na klasické Pietě v náručí matky Marie.

Ženský princip představuje fialová a modrá *Stařena*, jejíž rysy také nejsou výrazně stářím poznamenány. Její modrá rouška odkazuje na Pannu Marii. Ostatně Marie – Matka a Nikodém jsou postavy, v jejichž rukou se ocitá mrtvé Ježíšovo tělo. Do jejich spojení se Zrzavý symbolicky odevzdává.



Obr. 42 Jan Zrzavý, *Stařec*, kolem 1970, tužka, akvarel, papír, 29,5 x 22, 5 cm, Národní galerie v Praze



Obr. 43 Jan Zrzavý, *Stařena*, kolem 1970, tužka, akvarel, papír, 29,5 x 22, 5 cm, Národní galerie v Praze

¹²³ Srov. ORLÍKOVÁ, Jana – SRP, Karel: *Jan Zrzavý*, Academia, Praha 2003, s. 360.

Král / Korunovaný Kristus, malovaný temperou v roce 1970, je další z výjimečných postav malířovy závěrečné etapy. Opět snoubí protiklady, tentokrát červené a modré. Modrá barva pozadí podtrhává mystický rozměr tohoto díla. Jemná tvář mladého Krista v jasné červení plášti, královské červeně a zároveň červené jako krev pozemského života, má zavřené oči, typická symbolistní figura, naznačující obrat dovnitř mysli. Nenese stopy mučení, mladík jako by se ocital v kontemplativním rozložení. Jeho černé vlasy jsou ověnceny netradičně zelenou trnovou korunou. Zelená, barva života a zároveň barva smrti, jak se shodovali kdysi s přítelem Bohumilem Kubištou, odkazuje ke konci i naději za ním. Zrzavý o tomto Kristovi vyprávěl jako o obraze – vnuknutí, namalovaném jedním dechem, jakoby v transu. Jde tu opět o jeden z jeho návratů, v transu vznikaly jeho exaltované expresivní autoportréty na počátku díla. O podobné extázi se zmiňuje již v roce 1918 jako o chvíli zrodu skutečného uměleckého díla, inspirován zřejmě dionýským a apollinským principem Friedricha Nietzscheho, který extatickou formu inspirace rozebírá ve svém *Ecce Homo*.¹²⁴

Posledním dílem malířova stáří je *Modrá hlava* z roku 1974. Ve spojení se Zrzavým a jeho sublimovanou sexuální orientací vystávají androgynní konotace. Opět se tu snoubí dva principy v jednom. Přesto tento obličej nakonec působí více jako ženský nežli mužský. Ovál protáhlý jako vejce uzavírá do sebe zkratku jemného obličej. Jeho bílá pleť, vystupující z monochromní modře, tento ryze symbolický portrét odhmotňuje. Jasně modrá barva je než smutná spíše vznešená a kontemplativní. Modrá a bílá opět nabízejí mariánské východisko obrazu, vždyť Jan Zrzavý byl hluboce věřící katolík, jak jsme již zmínili.



Obr. 44 Jan Zrzavý, *Modrá hlava*, 1974, akvarel, papír, 34,7 x 23, 2 cm, Národní galerie v Praze

¹²⁴ Srov. ZRZAVÝ, Jan: O sobě, *Červen* I. č. 4, 1918, s. 61–62.

Tyto poslední portréty vyšly z určitého transu, ale v porovnání s transem, o němž mluví mladý Zrzavý, jde o diametrálně odlišný princip. Poslední tvorba Jana Zrzavého není nervně nutková, vyplývá z hloubi klidu. Trans se proměnil v meditaci.

Modrá hlava je sice posledním dokončeným obrazem Jana Zrzavého, ale starý malíř po sobě zanechal ještě jedno dílo, pastel na pokračování, *Loretánské náměstí* (1963–1977). Nekonečné Loretánské náměstí. Každým dalším dnem nedokončená něžná, jemná kresba náměstíčka, jejíž počátek se datuje do roku 1963 a spadá do doby, kdy Zrzavý jinak již prakticky nemaloval. Vracel se k ní v posledních dvou letech až do roku 1977. Podle svědectví Jany Orlíkové ji koloroval ve chvílích dobré nálady lehounkými dotyky práškovým pigmentem, který roztíral rukou.¹²⁵ Toto pražské zákoutí pro něj mělo význam již od jeho prvních mladických let v Praze. Kdysi tudy chodil denně, vracel se sem jak fyzicky, tak na obrazech v mnohých jeho variantách. Ve své poslední tenké liniové kresbě vztyčuje čtyři výrazné kříže. Tři z nich se tyčí ze střechy loretánského kostelíka Panny Marie, a vzniká tak jakási geometricky zjednodušená Golgota. Čtvrtý kříž umísťuje uprostřed, na lehounce zeleném ostrůvku trávy, bez nástrojů umučení Páně, které na tomto kříži tolikrát zmiňoval. Jemné, průsvitné barvy, nad klášterem blankytně modrá nebes a bílá oblaka, opět mariánské barvy jeho posledních obrazů. Je to obraz, modlitba: Maria, Matko, oroduj za nás...



Obr. 45 Jan Zrzavý, *Loretánské náměstí*, 1963–1977, barevné tužky, papír, 39,8 x 56,7 cm, Národní galerie v Praze

¹²⁵ Srov. ORLÍKOVÁ, Jana – SRP, Karel: *Jan Zrzavý*, Academia, Praha 2003, s. 392.

6.4 ADRIENA ŠIMOTOVÁ. S OPOROU BLIŽNÍHO - MISKA, SKLENICE A LAHVIČKA NA OLEJ

Adriena Šimotová (1926–2014) se stala legendou již za svého života. Naše paní Adriena. Na rozdíl od naší paní Boženy jsme si ji přisvojili, ještě když byla mezi námi. Jako bychom ji všichni znali, všech se týkala, dotýkala. Byla naše. Každá doba, i tato současná a sekularizovaná, potřebuje a hledá svoje mučedníky a světce, svoje projevy archetypů. Adriena Šimotová měla všechny potřebné atributy a stala se zosobněním takové hledané archetypální postavy, mučednicí a světicí podobně jako Božena Němcová, spravedlivou bytostí zkoušenou v rámci „malých“ osobních i velkých dějin (v Šimotové příběhu smrt manžela, smrt syna, nepřízeň režimu). O umělkyni, která byla oceňována nejen u nás, ale i za hranicemi,¹²⁶ jsou popsány stohy papíru. Pocházela ze středostavovské evangelické rodiny, tatínek byl úředník původem z chudé rolnické rodiny, maminka v domácnosti, vystudovaná umělkyně, babička z matčiny strany švýcarská Francouzka, vytvářející v rodině intelektuální zázemí. Klíčová slova dávno nalezena: Instalace, kresba, malba, objekt.¹²⁷ A dál: Papír. Pigment. Otisk. Tělo. Tělesnost. Člověk. Tvář. Dotek. Citlivost. Křehkost. Bolest. Smrt. Smutek. Vzpomínka. Vytrácení. Vyjevování. Samota. Magie. Spiritualita. Přesah. Ticho. Bílá. Kam se takové dílo, které se dlouhodobě vztahuje k tělesnosti a s ní spojené pomíjivosti, může na konci ještě ubírat, když o něm ještě za života autorky bylo napsáno:

*Čím dál významnější úlohu hraje v těchto pozdních obrazech motiv očí – očí zavřených. Neboť člověk, jemuž tyto oči patří, hledí jiným než tělesným zrakem a hledí nejen do tohoto, nýbrž i do onoho světa. Přesněji: hledí na tento svět pod zorným úhlem onoho světa. Neodvrací se od vezdejší skutečnosti, ale vidí ji s odstupem, který mu dává věk a čím dál osobnější vědomí blížící se smrti. A tak tyto zavřené oči vyjadřují nejvyšší stupeň uměleckého zniternění, k jakému dospívá jen opravdový tvůrce v pozdní etapě své životní cesty.*¹²⁸

¹²⁶ Jako jedna z nemnohých reprezentantů našeho současného umění je zastoupena ve sbírce Centre Georges Pompidou v Paříži, ale také v Albertině ve Vídni, v kabinetu kresby a grafiky ve florentské Galleria degli Uffizi a dalších významných zahraničních sbírkách (The Art Institute of Chicago; The Menil Collection, Houston; Knihovna Kongresu, Washingtonu, D. C.; Musée d'Art et d'Histoire, Ženeva; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paříž; Museum of Art, Kjóto; Muzeum Sztuki, Lodž; Museum of Art, Seoul; Muzeum Współczesne, Vratislav). Francouzská republika ji jmenovala rytířem Řádu za umění a literaturu (1991). Medaili za zásluhy I. stupně jí udělil prezident ČR Václav Havel v roce 1997.

¹²⁷ Srov. RAIMANOVÁ, Ivona: Adriena Šimotová, detail osobnosti, *Artlist* [online], 2015. Dostupné z <http://www.artlist.cz/adriena-simotova-934/>.

¹²⁸ ZEMINA, Jaromír: *Čtyřikrát o Adrieně* (1997–2001), in ŠIMOTOVÁ, Adriena – BRUNCLÍK, Pavel: *Adriena Šimotová. Retrospektiva* (katalog výstavy), Galerie Pecka, Praha 2001, s. 253.

Odvážná otevřená slova o blížící se smrti a ještě žijící umělkyni. Jejich autor, historik umění Jaromír Zemina (1930), si je ze své pozice vrstevníka a blízkého člověka mohl dovolit.

Že smrt je blízko, a je proč s ní v životě počítat, Adriena Šimotová věděla již dlouho. Poznamenává k tomu: *Blížkost smrti (či můj doprovod k ní) nezměnila můj vztah k ní, ale změnila můj vztah k životu.*¹²⁹ Své první setkání se smrtí datuje do roku 1945, kdy během náletu na Prahu o Popeleční středě 14. 2. 1945 hrála na klavír Beethovenovu *Patetickou*. Začaly padat bomby, kamarádky se schovaly pod koberec, ale ona se nemohla odtrhnout od kláves, seděla strnule za klaviérem a za oknem viděla bortit se věže Emauzského kláštera. *Tehdy jsem viděla první mrtvé a utrženou nohu.*¹³⁰ Poznámka o utržené noze může být vodítkem či jedním z kořenů k jejím pozdějším klíčovým ikonografickým motivům, fragmentům lidského těla. Později popisuje pocity z mezního ohrožení, zažívaného za každého náletu:

*Odhoukali nálet a my se šli – projít... Řeka byla taková, jakou jsme ji znávali, ale snad ještě více jarní než dřív – protože jsme ji viděli úhlem jiného okamžiku, který má být prodloužen donekonečna. Tráva byla žlutá, neboť bylo velmi brzo zjara, a šustila pod nohama a velmi jsme se podívovali chlupatým koniklecům – byl to jejich kraj. A vápencové lomy byly plné zvláštního bodláčí modrošedé barvy... A pak jsme se převážili zpět na druhou stranu – to vím, že svítil měsíc mezi topoly – a všechno končilo v husté tmě, protože žádné okno nesvítilo, nesmělo se svítit, den byl u konce, ale bylo ještě v co věřit a doufat, ale nebylo jisté, uvidíme-li to my.*¹³¹

Ta vzpomínka není vzpomínkou na strach ze smrti, ale na potřebu naděje. A to bude téma, které právě v závěru tvorby nabere na intenzitě a stane se klíčovým. V roce 1972 Adrieně Šimotové po dlouhé a těžké nemoci zemřel muž, malíř Jiří John¹³², a zůstala tak sama se synem. Smrt Jiřího znamenala zlom v jejím životě. Adriena je vztahový člověk a vztahu rozumí a žije jej ve smyslu Buberova *Já a Ty*¹³³. Lidský život stojí na setkávání a dialogu. A tak se to děje i v její tvorbě. Oproti postmodernímu odstupu jde na dotek, a to doslova, a skrze něj převádí své myšlení a cítění, konkrétní zážitky. Buberovo *Já a Ty* je pro

¹²⁹ Cit. in HVÍŽDALA, Karel: *Stopy Adrieny Šimotové*, Máj, Praha 2005, s. 36.

¹³⁰ Tamtéž, s. 20.

¹³¹ ŠIMOTOVÁ, Adriena: *Hlava k listování*, Gema Art, Praha 1997, s. 42–43.

¹³² Jiří John (1923–1972) byl český malíř, pedagog na AVU, s Václavem Boštíkem spoluautor Památníku židovským obětem v pražské Pinkasově synagoze. S Adrienou Šimotovou uzavřeli sňatek v roce 1953, v roce 1960 se jim narodil syn Martin.

¹³³ BUBER, Martin: *Já a Ty* (1923), česky Kalich, Praha 2005. Lidský život je vždy setkáváním, které se děje ve dvou základních modech, buď v modu „Já-Ty“, anebo „Já-Ono“. Bytostný vztah vzniká pouze v modu „Já-Ty“, a to právě skrze Ty. V modu „Já-Ty“ se děje i vztah člověka k Bohu, protože i tady jde právě o dialog. Naopak vztah „Já-Ono“ je monologický a Já se v něm nesetkává s něčím jiným, nýbrž se svojí představou protějšku. Protějšek se ho tak bezprostředně nedotýká, je však pro něj přehledný a jistý a lze s ním nakládat jako s předmětem.

Šimotovou jednou ze zásadních literatur. Po smrti Jiřího se Adriena musela znovu narodit.¹³⁴ Maluje svoje první poslední obrazy. *Poslední vzpomínka* (1972–1973), *Smuteční konvalinky* (1973), *Zborcený prostor I., II.* (1973) a prochází proměnou. *Zborcený prostor I.* (1973) je doslova zlomovým obrazem. Na plátně, u něhož výrazně převládá šířkový rozměr (122 x 245 cm), tvoří pozadí dva odstíny bílé. Jejich rozhraní akcentuje diagonálu, podél které jako by se roztrhla plocha šedavě zatónované bílé a vytvořilo se skutečně bílé prázdno. Čtverec nemocničního polštáře, modrá hlava, diagonála rozdělující prostor, hranice tady – tam. Anebo také nikde. Při pravém kraji ruka, natahuje se k bílé trhlíně, již nemůže nikdy překlenout. Už nikde a nikdy. Proti sobě diagonálně útržky červené, čtyři odstíny modré. Kompozice připomíná Munchův obraz *Nemocné dítě* (1885–1886), který také zachycuje odcházení blízkého člověka, loučení matky a dcery. Čtverec bílého polštáře s hlavou nemocné, diagonála, ruce, jež ona diagonála odděluje, se již nikdy nedotknou. Edward Munch byl také silně vztahový člověk. Adriena Šimotová však tím bílým prostorem prázdna prošla a ten přechod ji proměňuje. Proměňuje se její uvažování, a tak i přístup k tvorbě. V roce 1997 vydala svoje rukopisné texty v knize vzpomínek *Hlava k listování*¹³⁵. Vzpomíná na dopis, který poslala v devatenácti letech svému profesorovi na grafické škole. Tehdy píše:

*Přála bych si, ale bojím se toho, abych dostala do svého výtvarnictví nějakou ránu, která mi teprve ukáže, jsem-li silná ji vydržet. A znovu si pak ozřejmit pravdivost svého počinání.*¹³⁶ Zní to dnes potom, co pak v jejím životě přišlo, skoro jako rouhání Niobé¹³⁷. Skutečný význam věty později vysvětluje: *Myslela jsem to dobře, že mě tvrdá realita zbaví estetizace, nebezpečí povrchnosti. A měla jsem pravdu.*¹³⁸

Otevřela se prázdnu a tichu, opustila barvy a na dlouho zůstala u existenciální bílé a šedé. A zároveň otevřela ve své tvorbě problematiku tělesnosti. Přestala malovat klasickým způsobem na plátno a začala pracovat s vlastním tělem, s dotekem, který pro ni však nebyl pouhým uměleckým prostředkem, ale bezprostředně sloužil ke zviditelnění, ba dokonce ke zhmotnění, materializaci určitých vztahů, pocitů a myšlenek. Proměnily se u ní materiály, oproti dřívějšímu sahá po mnohem více pomíjivých textiliích a papíru. Zásadní je ale proměna přístupu. Její tvorba se postupně stala osobním rituálem. Tak se vlastně přiblížila k úplným počátkům umění, kdy ještě bylo součástí iniciačních, přechodových a dalších

¹³⁴ Srov. SLAVICKÁ, Milena: Adriena. Výtvarné umění 1992/2. In Šimotová, Adriena – Brunclík, Pavel: *Adriena Šimotová. Retrospektiva* (katalog výstavy), Galerie Pecka, Praha 2001, s. 253.

¹³⁵ ŠIMOTOVÁ, Adriena: *Hlava k listování*, Gema Art, Praha 1997.

¹³⁶ Tamtéž.

¹³⁷ Niobé byla mýtická antická královna, která svým rouháním přivolala trest Pallas Athény v podobě smrti všech svých dětí.

¹³⁸ ČECHLOVSKÁ, Magdaléna: *Ctěná výtvarnice Adriena Šimotová: Bolest mě dělala lepší, než jsem byla. Hospodářské noviny*, 29. 12. 2008, <http://life.ihned.cz/c1-31962380-ctena-vytvarnice-adriena-simotova-bolest-me-delala-lepsi-nez-jsem-byla>

rituálů. V šedesátých letech nastal v umění čas akce a nástup konceptu a její nové přístupy a ritualizace samozřejmě tyto výtvarné tendence reflektují. U Adrieny Šimotové však onu dobovost zcela jednoznačně převážily osobní pohnutky. Byla přítomna umírání svého manžela a tato těžko sdělitelná zkušenost se promítla do jejího díla a potvrdila smysluplnost umění ve chvíli, kdy by je někdo jiný na jejím místě odložil jako něco zcela zbytečného.¹³⁹ Další zkouškou byla smrt syna v roce 1994, a i tehdy se jí smysluplnost osobního rituálu potvrdila. V období, které následovalo po jeho smrti, se Adriana ve své tvorbě obrátila do rodinné historie. Vyvolávala podoby svých zemřelých předků (*Paměť rodiny – Vyvolávání podob*, 1995). Nepotřebuje již rozjitřování, nastává čas vyrovnávání a skutečného smíření. Proto jde ke kořenům.

Kolem roku 2000 její dílo prochází další proměnou a tady někde můžeme začít podruhé přemýšlet o *posledních obrazech* Adrieny Šimotové. Nejlépe tuto proměnu přibližuje její vlastní výrok:

...čím jsem osobnější, tím jsem obecnější.¹⁴⁰

...člověk vlastně hledá sám sebe, a čím je tomuto sebepoznání blíž, tím spíš něco nalézá mimo sebe. Ověřila jsem si, že tam, kde se snažím být co nejupřímnější, nejpoctivější k sobě, tam překračuji přes hranici osobní a přesáhnu do pravdy obecné.¹⁴¹

Tento přesah osobního rozměru nabírá v tvorbě Adrieny Šimotové vrcholu po retrospektivní výstavě v Národní galerii.¹⁴² Výrazově se oprošťuje, omezuje expanzi do prostoru, užívá ruční papír, barevné pigmenty, které však na jednotlivých dílech nekombinuje. Zraňování, jež do té doby, byť doslova nevyřčené, z děl vyzařovalo, postupně ubývá na intenzitě, až se zcela vytratí.

Z roku 2005 pochází cyklus nesoucí název *Hosté*. Bezprostřední inspirací bylo setkání s malou Rafaelovou kresbou¹⁴³, zobrazující starozákonní příběh, návštěvu v Mamre. Za Abrahámem přicházejí tři neznámí hosté, a během večera se ukazuje, že jde o Boží posly. Existuje také výklad, že se jedná o návštěvu Trojjediného Boha. Adriana doslovně neřeší setkání s boží přítomností. Hosté. Hosty se stáváme, hosty přijímáme, můžeme odmítnout. Hosty na tomto světě jsme všichni. Adrienini *Hosté* jsou připomínkou lidské pomíjivosti. Jsme tu, a zase odejdeme. Není to však děsivé *memento mori*, zářivě červený pigment

¹³⁹ Srov. VALOCH, Jiří: Médium doteku jako možná cesta k transcendenci. In Šimotová, Adriana – Brunclík, Pavel: *Adriena Šimotová. Retrospektiva* (katalog výstavy), Galerie Pecka, Praha 2001, s. 19.

¹⁴⁰ Cit. in HVÍŽDALA, Karel: *Stopy Adrieny Šimotové*, Máj, Praha 2005, s. 17.

¹⁴¹ ŠIMOTOVÁ, Adriana: *Uvnitř - vně (malá sdělení)*, Trigon, Praha 1994, s. 8.

¹⁴² Adriana Šimotová. Retrospektiva. Národní galerie v Praze, 24. 5. – 16. 9. 2001

¹⁴³ Srov. ŠIMOTOVÁ, Adriana – BRUNCLÍK, Pavel: *Hosté: tvorba z let 2000–2006*, katalog výstavy, Galerie města Plzně, Plzeň 2008, s. 3.

neevokuje výstražné *prach jsi*¹⁴⁴, daleko spíš je výrazem tiché radosti z uvědomění si a přijetí pozemského hostování.

Ve stáří sama utrpěla několik úrazů.¹⁴⁵ O svém údělu a těžkostech však slovy nikdy mnoho nemluvila. Tato přísnost k sobě samé a hlavně pokora může souviset s evangelickou tradicí, v níž byla vychována. Dávala jí důvěru ve smysl a *spokojenost ani ne tak s uměním, jako s životem*¹⁴⁶. I proto se vždy znovu dává do tvoření, a to i po opakovaných úrazech v letech 2006 a 2007. V její tvorbě není urputnosti, kterou by bylo možné očekávat. Po návratu z nemocnice je pro ni přirozené, že se navrácí k započaté práci.¹⁴⁷ Je zvyklá frotovat¹⁴⁸ na zemi vkleče, to jí však již tělo nedovolí a je třeba vynalézt co nejméně namáhavý způsob práce. Vzdálenost překonává pomocí hůlky, na jejíž měkké zakončení nanáší práškovou barvu. Tento způsob akcentuje čáru a linie, a tak se na takto vzniklých obrazech přibližuje kresbě. Vedle kresebnosti, jež se díky této metodě nově dostává do jejích prací, přichází ještě jeden nový prvek, zdánlivě s blízkostí si protiřečící. Adriena mluví o *distanci*¹⁴⁹. Je si vědoma nebezpečí ornamentiky, spojeného s linií. *Čára, která je vedena, musí mít všechnu dostupnou citlivost záznamu.*¹⁵⁰ Po dvouleté pauze způsobené zdravotními potížemi se vrátila k práci cyklem kreseb *Oh l'ombre ma lumière. Grafitové čáry*. Ó stíne, mé světlo. Návrat je hned návratem dvojím, vrací se k eseji, již četla o svém posledním pracovním pobytu v pařížském Centre Pompidou v roce 2002. Knihu, ve které tento text tehdy našla, ale zapomněla v Paříži a titul i autor jí vypadly z hlavy. Tehdy ji však ty úvahy o světle a stínu tak zaujaly, že se k nim vrátila formou vzpomínky, asociací.

V roce 2008 vzniká cyklus *K nanebevzetí*, odkazující k našemu člověčenství (nanebevzetí se oproti nanebevstoupení, které náleží pouze Kristu, týká člověka). Oblačnost a objetí se potkávají na těchto otiscích, kde vedle okrového pigmentu užívá také tuhu, která dodává druhou barvu. *Nanebevzetí* ztvárnila poprvé již v letech 1992–1993 v cyklu *Dotek barvy*. Tehdy to byly čtyři horizontální otisky lidského těla umístěné nad sebou, vyvedené jásavě barevnými pigmenty. Odspoda oranžovo žlutý, purpurový, modrofialový a zelený. Dvojbarevné jsou také *Hlavy* z téhož roku. Hlava je staré téma, ke kterému se vždy po

¹⁴⁴ V potu své tváře budeš jíst chléb, dokud se nenavrátiš do země, z níž jsi byl vzat. Prach jsi a v prach se navrátiš. Genesis 3:19

¹⁴⁵ 1990, 2006, 2007

¹⁴⁶ Pavel Brunclík, rozhovor 23. 1. 2015 v Cafě NONA na Národní třídě.

¹⁴⁷ V této záležitosti ji povzbuzoval a pomáhal v generování nových technických přístupů Pavel Brunclík, který jí byl nablízku v posledních letech života až ke smrti.

¹⁴⁸ Frotáž, technika snímání otisku svrchu, je Adrieninou charakteristickou technikou.

¹⁴⁹ BRUNCLÍK, Pavel – ŠIMOTOVÁ, Adriena: *Vyjevování (2008–10)*, katalog výstavy, Rudolfinum, Praha 2011, s.3.

¹⁵⁰ Tamtéž.

nějaké době navrací. K hlavám dodává, že jí připomínají česání vlasů v dětství, a také maminku.¹⁵¹ Zde doplňuje grafitovou šedou fialový pigment. Barevností i dělením na dvě barevné plochy se na těchto hlavách vzdáleně navrací k textilnímu reliéfu z roku 1977 *Příchod – odchod*, v němž se vyrovnává se smrtelností. Čtverec tehdy rozdělila vertikálně na dvě poloviny: bílou vlevo s lidskou hlavou, reliéfně vystupující z obrazu, a fialovou vpravo s reliéfními tělesnými fragmenty. Zde dělí ovál hlavy na bílém podkladě na šedou obličejovou část a fialové temeno. Fialová na temeni vyvolává otázku, zda nějakým způsobem, možná i zcela intuitivně, nesouvisí s fialovou barvou temenní čakry.¹⁵²



Obr. 46 Adriana Šimotová, *Hlava ve větru*, pigment, papír, 2008, 100 x 70 cm, soukromá sbírka

Obrazy, které vystavuje v roce 2011 v pražském Rudolfinu pod názvem *Vyjevování*, představují pozoruhodné smíření s životním osudem, osudem sebe samé a osudem člověka.

*Je to můj pohled na určitou část života či životní situaci, na kterou myslím, když přemýšlím o lidech a jejich osudech. Zajímá mne ten okamžik, kdy ten schoulený je schopen se ještě osvobodit.*¹⁵³

Její *Schoulení* z roku 2009 zabírají pozici embrya. Ona k tomu sama dodává: ...a smrti. Jsou skutečně zakleti do pozice skrčenců, čekajících v matce – zemi na nové vzkříšení podobně jako lidský plod v matčině v lůně. Její skrčenci se tak nestávají strašidly, neprobouzejí strach, ale jsou povzbuzením, vyvolávají pocit blízkosti a naděje. Sama se o

¹⁵¹ Srov. tamtéž, s.4.

¹⁵² Čakry jsou podle hinduismu a dalších, často s hinduismem kulturně spřízněných myšlenkových proudů, energetická centra v těle a jsou jim připisovány specifické barvy. Temenní čakra má podle této tradice barvu fialovou a odpovídá jí nejvyšší čisté vědomí a pocity osvobození a blaženosti.

¹⁵³ BRUNCLÍK, Pavel – ŠIMOTOVÁ, Adriana: *Vyjevování (2008–10)*, katalog výstavy, Rudolfinum, Praha 2011, s.5.

blízkosti také zmiňuje, ale nežli její fyzickou stránku akcentuje stránku duševní a duchovní. Opět se u ní projevuje buberovské uvažování:

Blízkost samozřejmě nemyslím v první řadě fyzickou blízkou blízkost, ale jde mi o duševní oblast nebo o duchovní sféru. V mé práci to zanechává důležité stopy. To, co dělám, je taková oslava blízkosti. Blízkost také souvisí s komunikací, která je založena na setkání a setkání je zase založeno na komunikaci.¹⁵⁴



Obr. 47 Adriena Šimotová, *Schoulení (I)*, 2009–10, výřez, pigment, pastel, kaligrafický papír, 234 x 97,5 cm, soukromá sbírka

Ve stejné době, kdy pracuje na *Schoulených*, vytvořila pro kostel Nejsvětějšího Salvátora v Praze instalaci, na níž se kurátorsky podílel Pavel Brunclík. Pod názvem *Prostrace* (z latinského *prostratio* – prostření) propojila monochromatickou frotáž *Obrácení* z cyklu *Hosté* s kresbami z cyklu *Dopisy*. Pavel Brunclík v úvodním slově zmiňuje prostraci v souvislostech s křesťanskou liturgií jako *modlitební úkon při kněžském svěcení, při velkopátečních bohoslužbách, v řeholních komunitách při skládání věčných slibů, a nebo i jinak v závislosti na konkrétní podobě duchovní praxe u jednotlivých řeholí*.¹⁵⁵ Vedle těchto významů rozvíjí úvahu, že v případě Adrieny Šimotové jde o prostraci jako o modlitební úkon či etické gesto každého jednotlivého člověka, který je tohoto úkonu a tohoto gesta schopen a který je potřebuje vykonat. U této intervence do prostoru katolického živého kostela i jejího výkladu je třeba mít na mysli, že šlo o kurátorský projekt v rámci Popelce umělců, jehož vernisáž se u Nejsvětějšího Salvátora koná vždy na Popeleční středu, a sám kurátor je vyznáním katolík. Přesto tuto intervenci v rámci poslední tvorby Adrieny Šimotové nelze opominout pro pokoru, s jakou se tohoto „úkolů“ zhostila.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 3.

¹⁵⁵ BRUNCLÍK, Pavel, *Prostrace*, úvodní řeč, kostel Nejsvětějšího Salvátora, 17. 2. 2010.



Obr. 48 Adriena Šimotová, *Prostrace*, 2010, instalace v kostele Nejsvětějšího Salvátora v Praze

*Držím si poslední cípek dětství, které je schováno ve starém pokaňkaném těžkém ubruse na stole, na kterém píši už od pěti let, a které mi dovoluje vidět citlivě podstatu věcí, kolem nichž dospělí chodí se zavřenýma očima.*¹⁵⁶

Poslední výstava a poslední obrazy se ubírají po linii od *Magie věcí*¹⁵⁷ (cyklus z roku 1991) k předmětům křesťanské liturgie. Tak jako v posledních letech vybírala z barev (pigmentů), které jí kupoval Pavel Brunclík, její dlouhodobý kurátor, přítel a opatrovník, vybírala předlohy k frotování nakonec i z věcí, jež se sice nacházely doma, ale které jí částečně opět předvybíral její společník. Jak velkým dílem se podílel na tomto výběru, je jeho částečným tajemstvím. Miska, sklenice a lahvička na olej.



Obr. 49 Adriena Šimotová, *Miska*, 2012, pigment, papír, 70 x 100 cm, soukromá sbírka

¹⁵⁶ ŠIMOTOVÁ, Adriena: *Hlava k listování*, Gema Art, Praha 1997, s. 37.

¹⁵⁷ *Magie věcí* (1991) cyklus kreseb, v němž se do středu její pozornosti dostávají obyčejné předměty jako stůl, židle, talíř, lžíce.

Právě tyto nádoby se objevují na posledních otiscích, jež vyšly zpod Adrieniných rukou, a jistě není obyčejnou náhodou – shodou okolností – že vyvolávají aluzi liturgických předmětů: miska – paténa na chléb – tělo Páně, sklenice – kalich na víno – krev Páně, a konečně lahvička na olej, připomínka vedoucí přes posvátný olej, křížmo k poslednímu pomazání.

Poslední pomazání je jednou z katolických svátostí. Spojuje nemocného s Ježíšovým utrpením, vlévá útěchu, pokoj a odvalu, připravuje na přechod do věčného života. Katolíci se odvolávají na slova apoštola Jakuba:

Je-li kdo z vás nemocen, ať povolá k sobě kněze Církve, a ti ať se nad ním modlí a mažou ho olejem ve jménu Páně a modlitba víry uzdraví nemocného. Pán mu ulehčí, a je-li ve hříších, budou mu odpuštěny. (Jak. 5, 14–15)

Poslední rok Adriena Šimotová netvořila, věnovala se přípravě další výstavy. Fyzické síly jí již rychle ubývaly, odmítla jet do lázní, kam jezdila každoročně. Zemřela na jaře 2014.

Na závěr bych chtěla připomenout výrok mladičké dívky Adrieny popisující atmosféru návratu z jednoho výletu do přírody za Prahou během války v době bombardování: *Den byl u konce, ale bylo ještě v co věřit a doufat, ale nebylo jisté, uvidíme-li to my.*¹⁵⁸ Bolest, strach... a naděje.

*A je takové ticho...*¹⁵⁹

S nádobou křížma přišly tři Marie ke Kristovu hrobu. A bylo takové ticho a po něm přišla radost.

¹⁵⁸ ŠIMOTOVÁ, Adriena. *Hlava k listování*. Gema Art, Praha 1997, s. 42–43.

¹⁵⁹ Verš z básně „Je“ Vladimíra Holana ze sbírky *Bolest* (básně z let 1949–55). Poslední výstava v Litomyšli ve White Cube v roce 2012 představila právě tyto poslední otisky.



Obr. 50 Adriena Šimotová, Lahvička na olej, pigment, papír, 100 x 70 cm, 2012, soukromá sbírka

6.5 KAREK ŠLENGER. ZÁPISKY ZE SMRTELNÉHO LOŽE - MUŽ A JEHO DUŠE

Karel Šlenger (1903–1981) se narodil v Chomuticích u Hořic jako páté ze šesti dětí Josefa a Františky Šlengrových. Stará učitelská rodina měla v kraji jak po otcově, tak po matčině větvi hluboké kořeny. Zde je třeba hledat i jeho hlubokou věrnost k rodným místům, již snad ani nemohl volit, která se s ním táhne jako dědictví a která se mu stala osudem. Proti němu odtud vyrážel, jak velela doba, na cesty mnohdy daleko do exotických krajů. Nebyl ukázkově vzorným dítětem své doby a se svým vnitřním pnutím a těžkomyslným zahleděním do sebe cestoval jinak než aviaticky odlehčená devětsilská generace. Jeho cesty navíc vždy končily dříve, než došly cíle. Ve skutečnosti nebyl světoobčan a vnitřně ho to vždy táhlo zpět, domů, k „matce“. Tak se vracíval z přesluněných krajín do potemnělé hnědočervené palety podkrkonošských polí. Země je proto přirozeně jeho úhlavním tématem. V roce 1932 namaloval monumentální krajinu bez jediného člověka, pojmenovanou *Země*, a tu je třeba chápat jako jeden z jeho klíčových obrazů. Později Zemi symbolicky personifikuje v ženských aktech, osudem země se zabývá ve svých symbolických vizích. Nacházíme ji na jeho obrazech ne jen zobrazenou, ale bytostně přítomnou přímo v barvách, které podle vyprávění blízkých i svého v chudých dobách sám míchal z pryskyřice z okolních lesů a z hlinek, jež nacházel venku v polích. Pro věrnost rodnému kraji je jeho paleta zdánlivě chudá, temná, mnohdy monochromní. Když říká: *Mám zas svoji Duši doma*,¹⁶⁰ je to zpráva o jeho hluboké doživotní vazbě. Onou *Duší* má v tu chvíli na mysli další ze svých vrcholných děl, *Odchod duše*, 1932, v němž se zabývá základními tématy těla a duše, odchodu a návratu. A vrátí s k nim úplně na konci.

Karel Šlenger byl autodidakt. Studoval krátce na Přírodovědecké fakultě v Praze, zapsal se na Filosofickou fakultu. Na přelomu dvacátých a třicátých let navštěvoval kurzy filosofie na pařížské Sorbonně a přitom se průběžně věnoval výtvarnému umění. Podnikl cesty do Tuniska a Alžíru, kde pořídil řadu výjimečných akvarelů. Rozhodl se nakonec pro dráhu malíře, po níž pokračoval i poté, co jej nepřijali na pražskou Akademii. Znovu se o studium neucházel a šel nezávislou cestou.

Za svůj život vytvořil malířské dílo čítající neskutečných několik tisíc položek. Vzhledem k osudu autodidakta musel výtvarné techniky i přístupy zvládnout sám. Osvojil si metody a výraz mnoha uměleckých směrů, ve kterých se, právě díky svému samouctví, svobodně pohyboval a nikomu neskládal účty.

Nejsilnější je v expresivní poloze a jeho potřeba převést duši na plátno překračuje ve své době obvyklou formu. Vrstvy duše, vynášené z hlubin na světlo, nabývají formu vysokých,

¹⁶⁰ Karel Šlenger Otakaru Čihákovi. Koncept dopisu, 1937. Pozůstalost Karla Šlengra. Dědicové.

strukturních, hmotných a hmatatelných vrstev, kupených v tmavých zemitých tónech převážně teplých barevných odstínů. V těchto strukturách, připomínajících mnohdy spíš reliéf nežli samotnou malbu, zhmotňuje své pocity, duševní stavy a chvílemi se ocitá na hranicích abstrakce. Tak se stal ještě před Jeanem Fautrierem jakýmsi předjezdcem informelu, který jako směr nastoupil v plné síle až v padesátých letech.

Druhá Šlengrova výrazová poloha se nachází porůznu na stupnici mezi neoklasicizmem a téměř realistickým viděním, poznamenaným bezděky prvky magična, v literatuře srovnatelnému s magickým realizmem. Odpovídá jí hladká a staromistrovsky pečlivá malba. Zejména pozdní obrazy vykazují znaky setrvačnosti, vedoucí v této poloze až za hranice líbivé manýry.

Hlavním Šlengrovým tématem je Země. Na svých dílech se především zajímá o krajinu, tak, jak ji viděl, s imanentním nadpřirozeným nádechem. Maluje krajiny z okolí Chomutic, krajiny exotické, městské pohledy, přístavy. Od jednotlivých stromů se dostává ke květinám a kyticím, které proti jejich křehké podstatě podává ve svém zdánlivě „hmotnatém“, zemitém překladu skutečnosti. Jako by na nich opět vyjevoval svoji duši, také ve své podstatě křehkou a zranitelnou, ukrytou pod těžké krusty temných barevných nánosů.

Z hloubi země i jeho duše pramení další jeho velké téma a tím je žena. Krajiny maloval skutečné, ženy neskutečné. Jeho prelud není ale preludem neuchopitelným, lehkým, panenským a téměř andělsky bezpohlavním. Má tělo, jež „je za co chytit“, je to kus hmoty, vynořený odkudsi z archetypálních hlubin, je to žena pravěký idol, s ohromnými řadry, s hypertrofovanými boky a stehny, která se nachází v nejrůznějších polohách, od téměř hieratických po ty, kde se jen tak, povaluje jako těžký mrak. Téma žena – země pro něj bylo klíčové, osobní, a je v podstatě svorníkem celé jeho tvorby, úzce souvisejícím s ním samým.

Paralelně vedle nerozlučného spojení ženy a země maloval Šlenger svoje vize. Tato poloha jeho tvorby pramení z touhy cosi předat, cosi univerzálního, velkého, nadčasového. Jeho malířské vize dosahují rozměrů až 4 x 5 metrů. Jak to odpovídá tématům i rozměrům, výrazově jsou méně osobní, jako by se malíř jindy tak subjektivního výrazu držel v těchto velkých tématech psychologických racionalizací, a ačkoli si jich on sám vážil jako snad nejvýznamnější složky svého díla, přesvědčivější a naléhavější je často ve své programově nepřesvědčující poloze. V mnohofigurálních velkoplátnech velká slova, velké příběhy, velká hrůza, velký zmar, velká beznaděj, velké očekávání. Ve své době nemají tato jeho plátna u nás obdobu.

Od poloviny šedesátých let jezdil Šlenger do Hradce Králové za ředitelem tamní galerie Josefem Sůvou. Sůva ve Šlengrovi zahlédl jeho mimořádnost a jako takového, stojícího mimo řád, jej ctí. Šlenger díky němu začal častěji vystavovat. V hradecké galerii v tomto

pozdním období kreslil *holky, co tu nosily kávu*, a podle nich pak maloval oleje učesanou hladkou manýrou. Ta se líbila a tou se v pozdním období reprezentoval. Hradecká epizoda se Sůvou spolu s atmosférou konce šedesátých let mají na svědomí, že se Šlenger objevuje ve výstavních síních v Hradci, Hořicích a Jičíně. Doba byla jeho slovy *divná* a jemu se jako ostatně celý život nedostávalo peněz. Sem tam teď prodal nějaký obraz, a i když procedury s tím spojené vnímal jako nedůstojné, šel takřkajíc do toho. Pod vlivem úspěchu, který se z odstupe času ukazuje jako ambivalentní, se soustředil především na ženské portréty. Jeho žena z tohoto období je hladká, líbivá, občas až s lehkou příchutí banální vulgarity.

V 70. letech začíná bilancovat. Intenzivněji vrací ke svým poselstvím, která jsou ilustrativně schematická, jasně čitelná, mnohdy obsahují vysvětlující nápisy přímo jako svoji součást (*Lidská společnost*, 1975). Tu výsměch, tu grotesknost, tu sarkasmus (*Žena s kostlivcem*, 1973; *Čertova radost*, 1975), občas se přimísí vážnost (*Osud lidstva*, 1975), občas poezie, sen a hra (*Erotická krajina*, 1975; *Sen* 1978).



Obr. 51 Karel Šlenger, *Sen*, 1978, olej, plátno, přesné rozměry nezjištěny, soukromá sbírka

V posledních letech života byl často nemocný, měl potíže se srdcem.

A dnes jsem nemohl spát. Vidělas, jako když to na mě hodí v osm hodin, když jsem se díval na televizi. Příčil jsem se proti tomu, nemohl jsem vydržet ten hluk do hlavy a nemohl ani zůstat sedět. Ovázal jsem se obinadlem, abych to zapudil. Vždycky mi to spoutání pomáhalo, ale dnes ne. Tys šla spát brzo, já si také musel lehnout a spoléhal jsem na to, že vše přejde. Spát jsem nemohl a tak díval jsem se při tom na televizi. Tlak v hlavě a nepříjemná bolest a nepohoda v hrudní krajině v levé části stále se stupňoval. Zhasl jsem tedy televizi a klidně ležel. Bylo jedenáct, bylo dvanáct, ale spánek nikde. Hlavu jsem měl stále těžší a tak jsem udělal radikální zákrok. Všecko jsem ze sebe shodil, aby měl vzduch přístup k celému mému tělu a aby ono pocítilo, - nebo já abych pocítil, že srdce bije na svém správném místě, t.j. na levé straně a nepřemísťuje se do hlavy. To by člověka

*udusilo*¹⁶¹.

Na obrazy na plátně mu zbyly síly do roku 1978. S tématem vztahu Matka – Syn, který poprvé maloval ve třicátých letech, se znovu vyrovnává na své *Pietě* (1978), kde Maria Matka drží v náruči Synovo bílé tělo, jejich tváře se dotýkají a spleť jejich až obludných končetin pod rudým pláštěm se stává jakoby jediným organizmem, podivnou chobotnicí. Vlastně znovu opakuje ono splynutí těch dvou ze třicátých let na obraze *Mateřství*, 1932, kdy po způsobu art brut pastózně malované postavy propojil chapadlovitými dlouhými rukami.



Obr. 52 Karel Šlenger, *Pieta*, 1978, olej, plátno, 121,5 x 187,5cm, Národní galerie v Praze

Další biblické téma z konce sedmdesátých let se odehrává také na Golgotě. Jde o velmi a silný expresivní výjev, jehož ústřední a jediná postava je zvláštní dvojaký *Kristus* (1978). Postava nahlédnuta z různých úhlů jeví různě. Zblízka se jeví jako jednoruký mladistvý Kristus.

Levituje při kříži v tradiční poloze ukřižovaného, ač mu z nohou trčí hřeb, není přibit. Volnou levou rukou (pravá mu chybí) ukazuje směrem do budoucna. Jeho vous z blízka nevnímáme a tvář se nám tak jeví bezvousá. Při jiném zaostření divák z dálky vidí tvář s širokým prázdným úsměvem masky. Stejně tak dvojace je malována horní část těla. Jeho levá strana je jakoby prudkým světlem iluzivně „nasvícena“ pomocí vrstvy běloby. Pravá strana má kosti žeber, vystouplé na povrch, zvýrazněny rudou barvou. Odmyslíme-li si hlavu - masku, tato část obrazu evokuje porážku, zvířecí tělo na rozporce.

¹⁶¹ Karel Šlenger, dopis začínající Milá Hano, 27. 1. 1979. Pozůstalost Karla Šlengra. Dědicové. Dopis v celém znění uvádím v příloze.



Obr. 53 Karel Šlenger, *Kristus*, 1978, olej, plátno, přesné rozměry nezjištěny, soukromá sbírka



Obr. 54 Karel Šlenger, *Kristus*, 1978, detail, olej, plátno, přesné rozměry nezjištěny, soukromá sbírka

Šlenger nebyl křesťanským vyznavačem, ale křesťanské hodnoty i symboly uvažoval univerzálně. Zde jakoby se dotýkal smyslu bolesti, oběti, nejen Kristovy, a navazoval na podobnou úvahu, kterou Karel Čapek v povídce *Poslední věci člověka* vkládá do úst panu Skřivánkovi:

Já nevím, jak bych vám to vylíčil. Snad to bylo takové obluzení po těch práškách, ale přitom to bylo tak nesmírně jasné... zrovna oslňující. Já měl vidinu, že ten, kdo trpí a sténá, je lidstvo... že je to sám Člověk. A já jsem jenom svědek té trýzně... takový noční hlídač u lože bolesti. Kdybych při tom nebyl, myslel jsem, tak by ta bolest byla nadarmo; byla by jako nějaký velký čin, o kterém nikdo neví. Totiž předtím... dokud to byla má bolest... jsem si připadal tak bídny jako červ... takový nepatrný. Ale teď... když mne ta bolest přerostla... já cítil až s hrůzou, jak je život veliký. Cítil jsem, že... “ Pan Skřivánek se zapotil rozpaky. „Nesmíte se mně smát. Cítil jsem, že ta bolest je... nějaká oběť. A proto, rozumíte, proto každé náboženství... kladlo bolest na oltář boží. Proto byly krvavé oběti... a mučedníci... a Bůh na kříži. Já jsem pochopil, že... že... že z bolesti Člověka plyne nějaké tajemné požehnání. Proto musíme trpět, aby se život posvětil. Žádná radost není dost silná a velická... A já jsem cítil, že vyjdu-li z toho, ponesu v sobě něco jako svátost.”

„A nesete ji?“ zeptal se páter Voves se zájmem.

*Pan Skřivánek se prudce zarděl. „Ale ne,“ řekl honem, „o tom přec člověk neví. Ale od té doby... je ve mně taková úcta; všechno mně připadá důležitější... každá maličkost i každý člověk, víte? Všechno má ohromnou cenu. Když se dívám na západ slunce, říkám si, že to stojí za tu nesmírnou bolest. Anebo lidi, jejich práce, jejich obyčejný život... všechno má cenu bolesti. A já vím, že to je strašná a nevýslovná cena — A já věřím, že není žádné zlo ani žádný trest; je jenom bolest, která slouží tomu, aby... aby život měl tu velikou cenu.*¹⁶²

Posledním na plátně malovaným obrazem je údajně již nedokončená monumentální *Pomíjivost životů* (1979)¹⁶³. Nedokončenost je však diskutabilní. Obraz je kompaktní, nemá nehotová místa. Je jiný - poslední. Z dálky působí jako strukturální abstrakce plná světla. Drobnokresebný chaos postaviček se směrem vzhůru odhmotňuje a proměňuje ve světlo. Jednotlivá růžovo červená těla patřící ještě Zemi zprvu v černých obrysech čitelná se vzhůru postupně víc a víc rozostřují ve zlatavě žlutý oblak. Kolem černá a zelená koloběhu života a smrti. Z takto pojaté pomíjivosti na kraji umělcova života přichází naděje.



Obr. 55 Karel Šlenger, *Pomíjivost životů*, 1979, olej, plátno, 122 x 188 cm, soukromá sbírka

Poslední obrazy z konce sedmdesátých let korespondují s malířovými úvahami o smyslu bytí a s nimi ruku v ruce jdoucími polemikami se stávajícím společenským diskurzem. Vedl je po celý svůj život a zaznamenával na papír, často byly adresovány nějaké osobě z okruhu rodiny či přátel. Nikdy nebyly optimistické, spíše si na společnost a obecné lidstvo stěžoval. Pramenilo to nejen z málo uspokojivé materiální situace, ale i z malířova osobního charakteru. Zaměřuje-li se na člověčí materiálnost a hrabivost, jeho pohled je vždy velmi kritický a nesmířlivý. V posledních letech však jeho myšlení nabralo syntetizující charakter, a dostalo v něm své místo i smíření. Neztrácí sice pro sebe typickou

¹⁶² ČAPEK, Karel: *Poslední věci člověka*, in *Povídky z jedné a z druhé kapsy*. Praha: Český spisovatel, 1993.

¹⁶³ *Pomíjivost života* z roku 1978 uvádí jako poslední, podle něj pravděpodobně již nedokončený obraz malířův syn Petr Šlenger.

skepsi, ale ta se týká jenom toho tady a teď. Z vyšší perspektivy je to mája, zdání. Vše je jedno.

Šlenger na začátku roku 1979 popisuje skrze modlitby, zachycené rukopisem mezi poznámkami, svůj zážitek univerza:

Nejsem.

Je možný, že nejsem? Je to fakt, ale pochopitelný asi málokomu. Já sám nevím, jak „to“ strávím. Je to hrozné, je to strašné, ale současně závratně nemožné, ve své divné podobě, Nejsem. Skutečně nejsem. Jsem nositelem toho, co jsem, jsem jen něčím z toho, co lidstvo je, co lidstvo žije, čemu se klaní, co proklíná. Jsem něco z té krásy, kterou snad my a nebo jenom někteří vidí a žijí, ničí nebo tvoří. Jsem jen něco z těch oblak nade mnou, z modrého nebe, z květin a jejich vůně. Jsem třeba také jen něco ze vši té lidské bídy, bolesti a hnusu, který kolem sebe vidívám, který tu na světě bují a vyjevuje se, který lidé žijí.

*Jsem snad jen část toho, čemu se směji, čím dýchám, co proklínám*¹⁶⁴.

Do roku 1979 je také datován dopis manželce Haně, ke které se obrací s důvěrou a vůlí vyjádřit jí poděkování v jedné ze svých těžkých nočních hodin. Psaní je současně jakousi rekapitulací života.

Stále zůstává sám sebou, psaní je pod kontrolou (prakticky bez chyb, vynechaných písmen, škrtnutí), nezátížená emocemi:

Tedy tu zásluhu o mé osvobození vnitřní máš v první řadě také Ty a já bych ale chtěl, aby i Ty ses osvobodila od něčeho, čemu nerozumíš a čemu je těžko rozumět. Myslím, že když budeš často a stále si uvědomovat, co Ti kdy píše, že tím podlomíš všechny nepřátelské síly, které v člověku nacházejí svůj domov.

*Že jsem ještě tu na světě, to je tedy také i Tvoje zásluha, - - ale to vše je také i přičiněním těch bytostí, s kterými jsem se během svého života sešel. A tak je nutné věci vidět. Nemůžeme nikdy být egoističtí, ale je nutné umět své „Já“ rozptýlit po světě a po všech lidech (i veškerenstvu), s kterými přicházíme a přišli jsme do styku. Historii toho zde nemohu psát, protože to je nemožné. Je obsažena ve Věčnu samotném.*¹⁶⁵

Vánoce 1980. Praha, Nusle, ulice Pod vilami. Nemoc. Oblouk se má doklenout. Šlenger s nejbližším koncem vědomě ještě nepočítá,¹⁶⁶ ale v hloubi duše o něm ví. Dává se do sepisování úvah, jež by se mohly jmenovat *Zápisky ze smrtelného lože*, a v nichž se opět

¹⁶⁴ Karel Šlenger, osobní zápisky 31. 1. 1979. Pozůstalost Karla Šlengra. Dědicové. V celém znění uvádím v příloze.

¹⁶⁵ Karel Šlenger, dopis začínající *Milá Hano*, 27. 1. 1979. Pozůstalost Karla Šlengra. Dědicové. Dopis v celém znění uvádím v příloze.

¹⁶⁶ To je patrné z korespondence z tohoto období. Například píše, že *byl nyní dva měsíce v nemocnici a snaží si znovu nabíti životních sil*. Koncept dopisu K. Šlengera Dr. Rackovi z Národní galerie, leden/únor 1981. Pozůstalost Karla Šlengra. Dědicové.

vrací k obecným otázkám o smyslu a podstatě lidstva, k dočasným i věčným polaritám socialismu a kapitalismu, dobra a zla, světla a tmy, postavám Krista, Papeže, Umění, Nesmrtelnosti, a kde lze znovu zaslechnout ozvěnu písni Nietzscheho¹⁶⁷ Zarathustry, jenž na konci života vede jeden z rozhovorů také se starým papežem. Šlenger, ač skeptický, tentokrát již nebojuje, a tato jeho vyrovnanost se zrcadlí i z písma těchto posledních záznamů. Během života své písmo výrazně měnil, a to ne v rámci dlouhodobého vývoje, ale i během jediného dne v důsledku tu potřeby jisté pózy, sebestylizace, tu výkyvů nálad. Zde je rukopis hladce plynoucí, čitelný, uspořádaný, bez potřeby extravagance, služebných myšlenkám. Vyrovnání. Na jednom z listů těchto zápisků jsou zaznamenány názvy knih, mimo jiné životopisná fikce o Grünewaldovi od Nikolause Schwarzkopfa. *Podtitul Barbar čistého srdce* si Šlenger přepsal nad jeden ze svých posledních obrázků, kresbu podle obálky knihy, na níž je autoportrét Matthiase Grünewalda jako svatého Šebestiána z Isenheimského oltáře. Příběh ještě středověkého a již renesančního malíře tu je zasazen do silně cítěného sociálního a náboženského dobového kontextu, Grünewald popisován jako velký individualista. Šlengrovi patrně korespondoval s jeho vlastním osudem. Můžeme jej interpretovat jako kryptoautoportrét. Nitkovitý rukopis odpovídá takzvanému stařeckému stylu. Křehká duše již nepotřebuje a ani by neunesla těžké nánosy barvy ani velké vize. Šlenger zde bezděky zanechává jedno ze svých nejpůsobivějších poselství, připomínající automatické kresby, zachycující ono uvnitř – venku, v rovině prvoplánové jako uvnitř – pokoj, v němž malíř pobýval poslední dny, venku – pohledy z okna na nuselské střechy, ponuré Golgoty s kříži antén.

V druhém plánu uvnitř pekelní kozlové a konečně obrazy duše jako obrazy žen, jeho věčné, výsadní téma. Kresby jsou výrazem jeho hledání, kde se vlastně právě nachází. Uvnitř, venku, již venku, na svobodě? Setkání. Sjednocení. Muž a duše upomínají na protiklady, je to obraz jakéhosi jogínského cvičení člověka a jeho duše. Tělo a duše, barokní pohnutí, oblaka a v pozadí ještě naposledy dvě věže Trosek, kongeniálně Baba a Panna. Rodný kraj. Dvě ženy, stará a mladá. Je to záznam bdělého snu, automatismus nebo záznam přičetné mysli? Vrací se do rodného kraje, ve kterém strávil celý život, a kde mu nakonec nebylo dáno umřít.

Trůn zástupů, k němuž vede devět velikých stupňů, devět jako devět kůrů andělských, a na něm sedí korunovaný kdo? Bůh? Smrtka. Jisté je, že se tu ocitáme na samé hranici života a smrti a intuice a vhled proměněného vědomí na prahu mezi životem a smrtí je jedním z právoplatných způsobů, skrze které hledat odpověď.

¹⁶⁷ Friedrich Nietzsche byl Šlengerovým osudovým autorem, který se mu, mnohdy nevědomě, inspirativně vynořoval během celého života.



Obr. 56 Karel Šlenger, *Střechy, Praha – Nusle*, 1981, tuš, papír, 30 x 21 cm, soukromá sbírka



Obr. 57 Karel Šlenger, *Tělo a duše*, 1981, tuš, papír, 30 x 21 cm, soukromá sbírka



Obr. 58 Karel Šlenger, *Duše – Rozhovor*, 1981, tuš, papír, 30 x 21 cm (výřez), soukromá sbírka



Obr. 59 Karel Šlenger, *Bůh a ďábel* 1981, tuš, papír, 30 x 21 cm, soukromá sbírka

Nejasné kontury, *Muž a jeho duše*. On stojí na zemi, Duši v náručí. Splynutí jako v *Pietě*¹⁶⁸, nebo se ji – Duši – ještě naposledy snaží zachytit, držet, udržet? Situace připomíná obraz *Mateřství* z třicátých let, kde chlapec také drží svoji matku a má ji, jsou

¹⁶⁸ Srov. s poslední pietou Michelangela Buonarrotiho

jedno, spojení konturou. Dnes se siluety protínají jako na středověké dřevorezbě Mistra Oplakávání ze Žebráka v lomeném oblouku. Znova *Odchod duše*¹⁶⁹. Mimo Dobro a Zlo.¹⁷⁰



Obr. 60 Karel Šlenger, *Muž a jeho duše*, 1981, tuš, papír, 30 x 21 cm, soukromá sbírka

Poslední zápis nese datum posledního dne jeho života:

*Proč hvězdy nikdy nezhasnou*¹⁷¹?

Asi proto, že jich neznáme. Vědci nám sice říkají většinou opak, tj. že každá hvězda má své zrození, žití, stárí a zhasnutí. Dovídáme se však tím něco? Jsme na tom stejně jako předtím. A tak je to se všemi filozofy a mysliteli lidského původu. Prostě ani jeden nás neuspokojí a neuspokojil nikdy. Právě naopak. Vzbudil v nás chaos, rozbil záhady života a postavil nás nahé, ubohé a prázdné doprostřed věčné tmy. To jsou nenávidění pedagogové, uzurpátoři

¹⁶⁹ V roce 1932 namaloval Karel Šlenger jeden ze svých klíčových obrazů, *Odchod duše*. Na těžké, tmavé zemi vytvarované téměř do reliéfu vysokými vrstvami barvy, leží mužské tělo. Zavřené oči, hlava mírně zvrácená dozadu, natažené ruce mírně pokrčené v lokti, jako by se to tělo v umírání ještě podpíralo v jakési kvazi porodní poloze, kolena lehce vzhůru. Z něj jak z prasklé kukly vynořuje se okřídlená ženská postava, křídla již jak oblaka rozepjatá do zlatě oranžového, od země ostře se oddělujícího zadního prostoru. Barvy západu a svítání zároveň, nietzscheovské červánky. Umírání, odchází, rodí se duše. Obraz časově souvisí se smrtí otce.

¹⁷⁰ Šiklová, Lucie: Karel Šlenger. Duše malíře – outsidera jako průvodce jeho životem a dílem (diplomová práce), Univerzita Karlova, Praha 2006.

¹⁷¹ Hvězdy a jejich zhasínání je Šlengrovo staré téma. Mezi zápisky z roku 1940 se nachází skica kytice s hvězdami s přípisem „Vzpomínky jak hvězdy září (a když zapadnou, je nám smutno.)“

všeho druhu, dogmatisté a imperialisté v podobě zlatého telete, nebo socialismus všeho druhu.

A proto hvězdy nikdy nezhasnou?

Ptáte se? Ano! Proto právě! Proč nám naplňují hlavy a srdce vším možným svinstvem, proč nám stále diktují své rozumy, své zákony? Vždyť přeci víme, nebo můžeme sami snadno poznati, čemu tyto nápady slouží a komu! Ať nám tedy řeknou alespoň, čemu slouží všechny hvězdy, které dle nich jsou smrtelné jako lidská bytost! Nikdo vám z nich neodpoví, leda osobní domněnkou (hypothesí) jako každý filosof. A proč hvězdy nikdy nezhasnou, já vám tady v tom článku nechci odůvodňovat, protože to se nedá říci jen několika větami, nebo odstavečkami.

Hledejte sami. Budete hledat dlouho, třeba celý život a odpověď si nedáte! Je tomu tak bohužel, nebo bohudíky, – protože třeba potom by se zrodil zase jeden nový vůdce, duchovní vůdce lidu, nově organizované společnosti a byli bychom na tom zase právě tak, jako jsme dnes. Lidé – a lidstva – jako páté kolo u vozu, který táhne jen jeden, nebo dva (popřípadě více) vozatajů!

Lépe je však věřit pohádce nežli nabubřelé frázi všech samovládců. Pohádky jsou pro děti a my dětmi chceme zůstat. Tak jest lépe. Proto také třeba pro nás jedině hvězdy nikdy nezhasnou.

Praha, Nusle, 2. 3. 1981¹⁷²

Karel Šlenger zemřel 2. března 1981 v Praze v bytě u své manželky Hany v Nuslích.

¹⁷² Karel Šlenger, osobní zápisky 2. 3. 1981. Pozůstalost Karla Šlengra. Dědicové.

6.6 ARNOŠT PADERLÍK. POSLEDNÍ OBRAZ JAKO ODKAZ - VÍTR V ATELIÉRU

Osvětlená scéna vystupuje ze stínu. Jasně přesné kontury vymezují hranici. Světlo – stín. Vlevo schoulený akt z náčrtníku, připevněný na prázdné plátno na stojanu s nepoužitými štětci, už nebude namalován. Vpravo u zdi opřená prázdná plátna připravená na blind rámech, o tu samou černou cihlovou zeď opřená paleta, štětce zabalené v hadru. Za interiérem jasně červený pruh (červená jako krev života), zatížený záhadným kvádrem. Na červený pruh horizontálně navazuje tenký temně hnědý pruh za ním, pruh země, do které je zaražen rýč. Následuje horizontála zídky, zpoza níž vykukují temné vršky smrků. O zídku se zvenčí opírá vysoký žebřík, vztyčený do světlé modře nebe. Zvedl se závan větru, bere ze stínu prázdné papíry, odnáší je, bílé, k nebi.

Poslední obraz malíře, kreslíře, sochaře, ilustrátora, scénografa, a také profesora na Akademii výtvarných umění v Praze, Arnošta Paderlíka (1919–1999), namalovaný v posledním roce před smrtí, je obraz – závěť. Malířův odkaz.

Arnošt Paderlík pocházel z učitelské rodiny, jeho prapředkové byli však myslivci a fořtové. Děd z matčiny strany působil v Nižboru a Arnošt Paderlík zde trávil prázdniny u babičky, kde na něj silně zapůsobilo okolí lesů a řeky. Druhý dědeček, Paderlík, pocházel z Příbrami a byl malíř – živnostník. Vyřezával loutky a maloval kulisy, které byly součástí nespočetných divadel a divádek v okolí.

Paderlíkův otec byl učitelem v Nučicích, vesnici dnes nedaleko od jihozápadního okraje Prahy. Arnošt Paderlík zde prožil prvních deset let života a Nučice zůstaly snovým místem jeho dětství, na něž i později vzpomínal a jež se v díle projevuje skrze koláče, posvícenská srdce z perníku, zabijačky, pecny chleba. V obraze koláčů z 1946 se poprvé po válce vrací do dětství a později vzpomíná: *Maminka přebírá hrozinky, a na mlýnku mele mák, na kamnech pod utěrkou kyne těsto na buchty a koláče.*¹⁷³

Počátkem třicátých let se rodina přestěhovala do nedalekých Jinočan. V době studií na pražské reálce na smíchovské Santošce bydlel s matkou již v Praze. Studoval od roku 1937 na Uměleckoprůmyslové škole v ateliéru u Františka Kysely, v sochařském ateliéru Vincence Makovského, po němž následovalo asistentské intermezzo vedle Makovského na Baťově Škole umění ve Zlíně. Svá vysokoškolská studia po návratu ze Zlína (1941) dokončil opět v Kyselově ateliéru v roce 1943.

¹⁷³ Cit. in MAŠÍN, Jiří: Arnošt Paderlík, in Ptáček, Jiří (ed.): *Arnošt Paderlík*, Nebe, České Budějovice 2002, s. 19.

Arnošt Paderlík byl nejmladším členem skupiny *7 v říjnu* (1939–1941), jež si za ústřední programový bod stanovila člověka a jeho existenci v době války a jejích hrůz. Po temném období konce třicátých a počátku čtyřicátých let souvisejícím s programem *7 v říjnu* objevuje smyslovou krásu, vycházející z reality kolem něj. Opouští melancholické, tragické a hrůzné válečné končiny a stává se po své povaze *vášnivým vyznavačem skutečnosti*¹⁷⁴. Jeho příklon k reálnému, smyslovému i smyslnému světu je hřídělí celého jeho poválečného díla, ať jsou to ženské akty či zátiší.

Žil a tvořil v ateliérech v Praze a posledním místem se stal dům s ateliérem nedaleko za Prahou v Březové v kopcích nad Vltavou u Vraného, kam je situován i jeho poslední, v úvodním odstavci popsáný obraz. Výtvarný řád byl u Arnošta Paderlíka vždy bezpodmínečnou součástí díla a v jeho obrazech se viditelně snoubil rozum a cit: Rozum projevený ve výtvarné kázni a kompozici předem důkladně promyšlené, dokumentovaný náčrtky, podle nichž maloval, cit v námětech samotných a ve smyslové práci s barvou. Byl smyslový intelektuál. V tom nepolevil ani na svých posledních obrazech. Jeho odchod ze života byl dlouhý, selhávalo mu postupně víc orgánů, trpěl bolestmi, způsobenými artrózou či dnou. Většinu svého díla namaloval olejem, poslední léta však užíval akrylové barvy, snad že času již ubývá a akryl rychleji schne a malíř si může dříve ulevit od bolesti kloubů, již ke stáru trpí. Maloval totiž neustále, takřka do konce a v souladu se svojí smyslovou povahou. Myšlenková čerstvost mu vydržela i v závěrečné fázi tvorby, jen se ještě častěji navrácí domů. Opět staví kompozice zátiší a můžeme v nich nacházet skrytou symboliku: trojúhelníky koláčů, kosočtverec bílého šátku posetý rudými třešněmi na stole s ubrusem a papírem vytrženým z náčrtníku, nedoloupaný žlutý citrus na hnědém podkladě – protéza cenící umělé zuby. Některé rozměrnější obrazy (většinou se jedná však o menší formáty) maluje na principu koláže, vystřihuje z papíru šablony, pomocí kterých vymezuje barevné plochy. Oproti zátiším z doby plných sil je více akcentována samota, černobílé dívky z náčrtníků, ačkoli malované štětcem, jsou vlastně v podstatě kresby, implantované do interiéru obrazu, většinou spící, schoulené, otočené k malíři zády, a svojí přítomností jeho osamění paradoxně podtrhávají. Oproti dřívějším promalovaným olejům jsou tvary zjednodušené a převládá plošná stylizace.

Vítr v ateliéru, obraz datovaný rokem 1998, vznikl v posledním roce malířovy tvorby, neboť v polovině roku 1999 Arnošt Paderlík umírá. V rodinné tradici označení poslední sice nenese,¹⁷⁵ ale můžeme ho s jistotou považovat za malířovo vyznání, kterým se zároveň loučí. Na rozdíl od plošných kompozic v podstatě reálných zátiší zde malíř vybudoval jakýsi zvláštní, téměř snový prostor. Motiv poletujících bílých papírů vrací malíře do doby před téměř dvaceti lety, kdy jej použil na obraze s názvem *Černá hodinka v ateliéru*, 1979.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 6.

¹⁷⁵ Poslednost nepotvrzuje ani nevyvracuje malířův syn Pavel Paderlík, ústní svědectví, zima 2014.

Tehdy šedesátiletý umělec zachytil pohled z ateliéru směrem k lesu na modré nebe s bílými papíry – obláčky, letícími do dále, a orámoval jej dvěma zabalenými – zahalenými hlavami.



Obr. 62 Arnošt Paderlík, *Černá hodinka v ateliéru*, 1979, olej na plátně, 121 x 155 cm, Národní galerie v Praze

Zahalená hlava či postava skrytá pod drapérií je oblíbený motiv surrealistické ikonografie. Z českých surrealistů jej najdeme ve třicátých letech například u Jindřicha Štýrského, Toyen nebo Františka Janouška. V souvislosti s Arnoštem Paderlíkem je třeba zmínit tento motiv (*Dívka s děckem*, 1933) u Vincence Makovského, který byl v mládí Paderlíkovým sochařským učitelem. Zahalené hlavy na obraze, stejně tak jako na střed umístěné zpola vytesané ženské torzo, jsou bezpochyby sochařská díla. Náčrtek zad ženského těla a odložené sochařské náčiní vypovídá o loučení se sochařskou profesí, k níž se mu již zřejmě nedostává fyzických sil. Tíseň snového výjevu podtrhuje varovný fantom – černá sovička s koláči doširoka otevřených žlutých očí. Zároveň je však v obraze patrné vyrovnaní, které malíř dává pocítit symetricky vyvažovanou kompozicí.

O dvacet let později nechává opět potkávat skutečné místo a předměty s předměty a realitou konkrétního místa nesouvisející. Reálie zde představují skutečné místo – ateliér v Březové u Vraného s jeho cihlovou zdí, se stromy v pozadí. Tentokrát umělec neodkládá sochařské, ale malířské náčiní. O stěnu opírá paletu, rámy s připravenými plátny, jež už nepomaluje. Spolu s malířskou poznámkou schouleného ženského aktu, vytrženou z náčrtníku, se ocitají v oneirické společnosti červeného žebříku nikam a rýče v neskutečném pruhu země, podtrženém beztlíží poletujících archů.



Obr. 63 Arnošt Paderlík, *Vitr v ateliéru*, 1998, detail, akryl, plátno, soukromá sbírka



Obr. 64 Arnošt Paderlík, *Vitr v ateliéru*, 1998, detail, akryl, plátno, soukromá sbírka

V souvislostech malířského obrazu – odkazu téměř osmdesátiletého malíře, kdysi překypujícího živočišností, společenství předmětů, tvořících snovou kompozici, nabývá symbolických významů vážících se k blížícímu konci. *A ta dominantní barva mého domova (červenohnědá), mne už neopustila, je částí dědictví, které nosíme v sobě, jímž jsme poznamenáni.*¹⁷⁶ Rýč, zaražený do pruhu červenohnědé země. Rýč – hrob – země, lakonický návrat. Neopracovaný kamenný kvádr vpravo od ve spánku schouleného ženského těla (jako by duše našla na kamení lože ke spočinutí), vlevo od rýče vyvolává aluzi náhrobního kamene. Domů, do země. Žebřík. Náznak ateistova pochybování. Do nikam, nebo do naděje? Paderlík nebyl nábožensky založený.



Obr. 65 Arnošt Paderlík, *Vitr v ateliéru*, 1998, detail, akryl, plátno, soukromá sbírka



Obr. 66 Arnošt Paderlík, *Vitr v ateliéru*, 1998, detail, akryl, soukromá sbírka

¹⁷⁶ Cit. in: MAŠÍN, Jiří: Arnošt Paderlík, in PTÁČEK, Jiří (ed.): *Arnošt Paderlík*, Nebe, České Budějovice 2002, s. 7.

Celoživotní ateista na konci života přeci jen naznačuje i směřování vzhůru. Poslední čtyři příčle vedou do nebe. *Domov je střed kružnice, kterou opisujeme poloměrem času a zkušeností, stále větším a větším.*¹⁷⁷ Bílé papíry se na modrém nebi setkávají s bílými mraky.



Obr. 67 Arnošt Paderlík, *Vitr v ateliéru*, 1998, akryl, plátno, 61,5 x 80 cm, soukromá sbírka

¹⁷⁷ Tamtéž.

6.7 BOHUMÍR KOMÍNEK. OMEZENÍ A JEHO PŘIJETÍ - SILNICE, TŘI STROMY VLEVO

Bohumír Komínek (1944–1999), malíř a fotograf, solitér a jeden z pozoruhodných autodidaktů našeho výtvarného umění, žil a pracoval téměř celý svůj život v rodném Hlinsku v Čechách. Tíhnul k výtvarnému umění již na základní škole, ale vyrůstal v době, která dějinně takovým, jako byl on, příliš nepřála. Jako osobě s nedůvěryhodným původem mu nebylo dovoleno studovat a musel se vyučit jako nástrojař. Již v mladém věku, jistě také vlivem stresu, který mu přinesla nedobrovolná profese, závažně onemocněl, byla mu diagnostikována cukrovka a fyzicky náročné dělnické zaměstnání nemohl vykonávat. Měl blízko k undergroundu a v roce 1969 spoluzakládal v Hlinsku Filmový klub, kde působil jako promítač do roku 1972. Poté, co mu byla tato „podvratná“ činnost zakázána, odešel do invalidního důchodu a začal malovat. Obloukem se tak nakonec dostal k umění, které ho oslovovalo od dětství. Mezi lety 1973–1980 vzniklo pozoruhodné dílo, čítající okolo tří set obrazů. Zároveň vyvinul se svojí životní partnerkou, malířkou Miroslavou Zychovou, ohromné a dlouhotrvající úsilí za záchranu městské čtvrti Betlém, která byla tehdejšími totalitními úřady určena k demolici. Vynaložené úsilí bylo tehdy úspěšné. Původní zástavbu půvabných chalup v okolí řeky se podařilo před rozhodnutím úřadu zachránit, a domky stojí a žijí v Hlinsku dodnes jako jedna z mála hlineckých atrakcí. Malovat přestal Bohumír Komínek v roce 1980 pro ztrátu zraku vlivem postupující nemoci. Zemřel předčasně v roce 1999 v padesáti pěti letech.

Nepřízeň osudu, naložená na jednoho člověka, snad nemohla být větší. Neblahé okolnosti však paradoxně způsobily, že tvorba Bohumíra Komínka nabrala svobodný vývoj, jehož směr určoval jeho tvůrčí a kritický duch, a nikoli předepsané akademické postupy, v té době navíc silně poznamenané normalizačními požadavky. Taková tvůrčí svoboda byla malířským adeptům na Akademii v podstatě odepřena. Komínek se ale velmi rychle našel. Vyvinul osobitý rukopis, vyvolávající reliéfní iluzi obrazu, oble vystupujícího do prostoru. Zvláštní optické zkreslení, ony světelné lomy, kompozice poskládané z faset, převážně chladná barevnost, upomínají na autora úplně odjinud a od jindy. El Greco, který měl také potíže se zrakem, svými lámovými drapériemi inspiroval kubisty. U Komínka¹⁷⁸ však zcela jistě nejde o inspiraci. Pokud bychom chtěli mluvit o nějakém spřízněném umělci, pak je to Jan Zrzavý, který pocházel z jeho kraje, a který byl do určité míry také outsider, jenž opustil akademické postupy a šel svojí vlastní cestou. Deformace a barevná škála, připomínající El Greca – Domenica Theotocopuli, mohla být způsobena právě oční vadou,

¹⁷⁸ Pokud se o malíři zmiňuji jako o Komínkovi, nejde zde o samoúčelnou familiárnost. Komínek si přál, aby se takto o něm mluvilo a tak byl také osloven.

jíž El Greco i Komínek trpěli. Komínek užíval také vlastní technologii barev, akvarel s příměsí latexu. Maloval sedm let, nežli jej vlivem nemoci zradil zrak. Za tuto krátkou dobu vytvořil velmi intenzivní příspěvek do dějin našeho výtvarného umění. Jeho osobitý magický realismus, ve figurálních kompozicích s prvky groteska, výstižně a působivě zachycuje náladu i realie období normalizace na malém městě.

Vzhledem k celkově krátké době, jež mu byla dána a po kterou se věnoval malbě, a okolnostem, za nichž jeho dílo vznikalo, je lze celé, již od prvních kousků, interpretovat či označit jako poslední obrazy, což je do určité míry kuriózní přístup. Komínkova kompletní i „poslední“ tvorba se tak dělí na několik tematických okruhů. V počátečních letech po krátkém ohledávání, nabývajícím lyrického výrazu, maluje mnohofigurální vize postindustriální společnosti s katastrofickým či sarkastickým akcentem. Již zde se nacházejí pro něj typické stromy bez listů, osekáné pahýly, nabízející výklad směřující analytickým způsobem k přirovnání k jeho vlastnímu tělesnému osudu. Další okruh, který představuje jeden z vrcholů jeho tvorby, jsou žánrové výjevy, zachycující tehdejší beznaděj a rezignaci na malém městě: hospody, kavárny. Maluje nemilosrdně, s ironickým úsměskem a sarkasmem, ale i s velkým citem a vnitřním vhladem, typickým pro grotesku. Jednou je to mládež postávající na rohu v nereflektovaném očekávání, že se něco stane, protože vědomě se na nic nečeká, druhdy houf lidí jako stádo nastupuje na ranní směnu. Hospoda, máničky, cigarety, pivo, slečinky u kavárenského stolku, vyzorované situační detaily a žádná naděje, dny jeden za druhým... Kategorií samou o sobě jsou obrazy dokumentující Betlém a jeho obyvatele, které maloval jako součást záchranné kampaně za tuto milovanou část Hlinska. Klábosící babky za hřbitovní zdí, sousedi pohrabující seno, teta se činí s hráběmi a manžel, přihýbajíc si z lahve, pozoruje zamyšleně její zadnici v neforemné sukni, malebné chaloupky v pozadí. Voyer, sledující koupající se při měsíčku mezi podivně falicky stylizovanými stromy, smutek i smích, moc i bezmoc. Posledním okruhem jsou obrazy, ve kterých oproti společenským pozorováním a konstatováním beznaděje malíř hledá řád a naději, jež posléze nachází v přírodě a v krajině. Tam, pokud to ještě šlo, vyražel na dlouhé procházky.

Komínek za sedm let stihl vývojový oblouk od počáteční lyriky přes výrazně vyprávěcí, groteskní etapu opět k vyčištěné přírodní lyrice z konce osmdesátých let. Rokem 1980 se jeho malířská tvorba definitivně uzavírá. Poté, co vytvořil poslední obraz, však ještě poměrně dlouhou dobu žil a věnoval se uspořádávání díla, adjustoval obrazy do autorsky navrhovaných rámců, organizoval výstavy. Jeho poslední obrazy proto představují pomyslnou kategorii posledních obrazů, kdy autor vědomě odchází od tvorby, kterou shledává naplněnou, a věnuje se aktivně jiným činnostem. Zde ale šlo o trochu o jiný případ, kdy jej k ukončení tvorby a bilancování dovedla stálá připomínka nevyhnutelného konce, a to postupné ztrácení zraku, pro malíře nezbytného. Zkoušel pak fotografovat, ale nakonec se stejně vrátil k obrazům. S posledními zbytky zraku se věnoval návrhům rámců

pro své jednotlivé obrazy i obrazy své životní partnerky. Další činností byla již zmíněná příprava výstav. Měl obdivuhodnou paměť a prostorovou představivost, a s velkou pečlivostí promýšlel, jak budou jeho konkrétní obrazy, které jako by viděl před očima, sestaveny vedle sebe. Toto období se však již posledního obrazu netýká.

Koncem osmdesátých let, asi tak poslední dva roky jeho malířské tvorby, se mu z obrazů začaly vytrácet tak typické postavy. Mnohofigurální kompozice řídly, ostrost vidění a neúprosná ironie se otupily a nakonec zcela vymizely. Naposledy se postava objevuje na obraze *Snová krajina – Stařec s holí*, 1980, kde fantaskní krajinou, vegetací i tvarem kopců upomínající na krajinu poutnic či rajských krajin Jana Zrzavého, kráčí, odchází do hor osamělý poutník. Muž s holí. Podobně osamocený byl již *Noční chodec* z roku 1978. Ten, byť datací mladší, se oproti určité naději, obsažené ve fantaskní krajinné scénérii pastelových homolů, nacházel ještě v méně nadějně konstelaci jej obklopujícího okolí. Osamělý muž v ohybu temné ulice před zatáčkou do neznáma. Ulice jej svírá z obou stran, slepé domy bez oken jako by se nakláněly, ubíraly prostor a tísnivé situaci ještě přidávaly, osamělý chodec nemá mnoho naděje. Malý, sám, ve tmě. Za ohyb ulice není vidět.



Obr. 68 Bohumír Komínek, *Snová krajina*, 1980, pastel, karton, 35 x 25 cm, soukromá sbírka



Obr. 69 Bohumír Komínek, *Noční chodec*, 1978, latex, tempera, karton, 50 x 35 cm, soukromá sbírka

Neuplyne dlouhá doba a následuje velmi silná a v rámci Komínkovy tvorby absolutně poslední série krajin malých formátů z roku 1980. Tady již člověk vymizel docela, zůstává po něm opuštěná cesta, osamocený palouk. *Silnice s dělicí čarou* 1980, *Silnice, tři stromy vlevo* (1980). Cesty mizí na horizontu, v zatáčce, dál vedou neznámo kam, podobně jako tomu bylo na poslední městské scénérii s nočním chodcem, kterou maloval před dvěma lety. Obrazy jsou plné osobní symboliky, ať vědomé, či částečně nereflektované. Ty tři

stromy vlevo, tedy směrem, který psychologicky odkazuje do minulosti, to jsou konkrétní lidské bytosti, on – Komínek, Mirka a jejich syn.



Obr. 70 Bohumír Komínek, *Silnice, tři stromy vlevo*, 1981, pastel, karton, 20 x 31 cm, soukromá sbírka



Obr. 71 Bohumír Komínek, *Silnice s dělicí čarou*, 1981, pastel, karton, 22 x 33 cm, soukromá sbírka

Cesta končí. Symbolicky jako by ten konec naznačoval palouk s osamělým stromem (*Palouk I*, 1980), připomínající silniční značku. Stop. Dál se nejede. Hradba stromů, neproniknutelná jako zatažená opona. Rodinný a osobní život, ztělesněný lidským hemžením, se transformuje, nabývá jiného rozměru. Ironie je dávno ta tam, beznaděj osamělého nočního chodce v zatáčce městské ulice se proměňuje v naději: život je ponechán tiché, cyklicky se vracející zeleni stromů.



Obr. 72 Bohumír Komínek, *Palouk I*, 1981, pastel, karton, 20 x 35 cm, soukromá sbírka

6.8 TOMÁŠ VOSOLSOBĚ. ZÁVĚREČNÁ SYNTÉZA - INTUICE A RATIO

Obraz či kresba jsou pro mne předměty, sestavené z klidu a ze spěchu, z rozčilování, pocitu křehkosti, z chuti k výbojnosti a z jakéhosi mírně sentimentálního pocitu, který člověk zažívá při lenošení v písku na slunci. Z toho, jak vypadá krajina pozorovaná s kopce, moře na pobřeží, skály ve vodě, hezké slečny a méně hezčí páni, stejné plakáty nalepené vedle sebe, města, auta, vlaky, silnice, množství lidí, výkladní skříně naplněné tím samým zbožím, knihovny plné knih, staré mapy, a z toho, jak mnoho jiných věcí se jeví, nebo jen ze zlomku toho, vzniká obraz.

*Dělám-li obraz, nemyslím skoro vůbec na tyto věci, držím se hlavně jednoduchého kompozičního systému. Starám se o to, jak vypadá barva vedle jiné, jak jemné rozdíly při slévání a pronikání spodních vrstev vznikají, jak ztvárnit a zpracovat povrchovou strukturu, kdy musím linii nakreslit a kdy je vytvářena dvěma barvami, které se dotýkají.*¹⁷⁹

Příspěvek Tomáše Vosol SOBě (1937–2011) k nefigurativnímu umění, abstraktní expresi a informelu, stejně tak jako s odstupem i k umění české figurativní grotesky především na konci padesátých let a v následující dekádě, nespádá do malířského mainstreamu. Jeho místo je na okraji, ovšem je třeba vzít tento okraj vážně. Stejně jako okolní břehy určují kontury říčního koryta a poznámky na okraji středověkého manuskriptu pomáhají porozumět textu ještě z jiné perspektivy, tak tvorba umělců nacházejících se na okraji stínuje a domodelovává charakteristiku umění jejich doby.¹⁸⁰ Umělec potřebuje odezvu a potvrzení z venku. Této satisfakce se umělcům z okraje, tzv. outsiderům, příliš nedostává a jsou odkázáni sami na sebe. „Potvrzení“ si vydávají sami a pro jeho důvěryhodnost je třeba neustálé autokorekce. Dílo Tomáše Vosol SOBě proto stojí na permanentním sebeověřování a potvrzování si smyslu nejen uměleckých přístupů, ale tvorby vůbec. Poslední díla Tomáše Vosol SOBě představují malířovo přitakání a sebepotvrzení umělecké cesty.

Na začátku tvorby Tomáše Vosol SOBě stojí jako výchozí výzva informel a abstraktní exprese. Jeho obrazy se výrazně odlišovaly od temné a takřka uniformní hmoty okruhu tehdejší české informelní klasiky z okruhu *Konfrontací*. Jistě to souvisí s malířovou uzavřeností a neochotou se sdružovat. Svět uměleckých debat, odehrávajících se v kulisách pražských hospod, mu byl vzdálený. Přesto je ve zřetelném vnitřním dialogu s aktuálním uměleckým děním jak u nás, tak „venku“, za železnou oponou. Vosol SOBě doplňuje soudobou těžkou a černou informelní klasiku svými pastelovými tóny holubí šedi, nařezanými a růžovými či světlounce žlutošedými odstíny. Beztláčenými útvary se dostal

¹⁷⁹ Cit. in RIVAZ, Michel de: *Tomáš Vosol SOBě* (katalog výstavy), Könizer Galerie, Köniz 1984, nestránkováno.

¹⁸⁰ Srov. ŠIKLOVÁ, Lucie: *Mezi rozumem a citem*, in Tetiva, Vlastimil (ed.): *Tomáš Vosol SOBě: čisté dimenze obrazného* (katalog výstavy), Alšova jihočeská galerie, České Budějovice 2014, s. 185.

do blízkosti s Jeanem Fautrierem. Zároveň byl svým osobním přístupem „mít věci pod kontrolou“ blízko pojetí informelu Jana Kotíka, které odmítalo roli umělce připodobněnou k funkci ručičky seizmografu a vyžadovalo rovnováhu intuice a ratia.

Tomáš Vosolsobě nekladl důraz pouze na informelní vrstvení informací skrze hmotu barvy, důležitým východiskem jeho tvorby byl otisk a symetrie, jež se stala nejvýznamnějším a nejpatrnějším momentem jeho obrazů. Poněkud odlišným momentem, který však v části jeho tvorby nelze přehlédnout, byla hra. Hra souvisí s jeho smyslem pro vtip a s neustálým vyrovnáváním intuice a rozumu a projevila se především na groteskních tušových figurálních kresbách a malbách z přelomu padesátých a šedesátých let, ilustrujících ducha doby. Bezpředmětnost však vždy představovala těžiště jeho tvorby. Zároveň je pokaždé výchozí akce, ať v taštickém projevu, či méně dynamickém přeložení papíru, dávajícímu vzniknout symetrickému otisku. Temné monochromní symetrie z šedesátých let patří k jednomu z vrcholů v tvorbě Tomáše Vosolsobě. Obrazy zásadně bez názvů, opatřené systematickými kódy, vypovídají samy za sebe. Ačkoli takový záměr jejich autor nesledoval, jako by patřily do genealogické řady, na jejímž počátku stojí Yves Klein a jeho otisky lidské figury. U nás ji na vrchol dovedly ve své tvorbě a době především Adriena Šimotová a Eva Kmentová. Otisky Tomáše Vosolsobě však nejsou otiskem skutečného těla. Řada z nich působí jako rentgenové snímky lidského těla, a právě zde se jejich tvůrce nejvíc přibližuje prvním dámám otisku u nás. Jsou to obrazy vnitřku, ať tělesného, či významově přeneseného, skutečnost skrytých vrstev a prostorů viděná pod paprsky autorova osobitého metaforického rentgenu, obrazy tkání, plicní laloky, tělesné dutiny, pánevní kosti, páteř, skrytá bujení a další podivné novotvary. Tomáš Vosolsobě na existenciální možnost výkladu reagoval vyhýbavě, razantně odmítal interpretaci na základě emocí, psychologie, sociopolitického kontextu. Svoje obrazy v tomto smyslu zlehčoval, redukoval je na barvu a kompozici, a pokud přistoupil k nadstavbě nad tento svůj strohý postulát, pak byl jeho komentář v tom duchu, že s nějakou hlubinnou psychoanalýzou „jste vedle“, a jestli něco hledat, tak spíš legraci, co si na těch obrazech dělá.¹⁸¹

Jak moc určující byl pro tvorbu Tomáše Vosolsobě duch doby, se ukázalo po roce 1968 s příchodem okupačních vojsk. Uvolněná atmosféra se dramaticky proměnila a zasáhla pochopitelně i výtvarnou scénu. Vystavovat mohli jen někteří a Tomáš Vosolsobě mezi ně se svými bezpředmětnými malbami a bezprostřední kresbou pochopitelně nepatřil. Byl svobodný duch, ale nikoliv extrovertní rebel, a normalizační atmosféru nesl o to hůře. Nebyl bojovník a veškerou tehdejší šed' a tíseň nedokázal odrážet, dostávala se mu pod kůži, dovnitř. Navíc mu na jaře 1970 zemřela maminka. Přestal malovat. Tvůrčí odmlku, zapříčiněnou zvenku normalizační krizí a zevnitř úzce s ní související krizí duševní,

¹⁸¹ Srov. tamtéž, s. 209.

přerušilo až přestěhování do Švýcarska, kam odešli se ženou, rodilou Švýcarkou, roku 1982.¹⁸²

Svobodná země, možnost vystavovat, možnost cestovat. Pobyty u moře ve Španělsku a v Itálii, teplo a barvy kolem. To vše dohromady znamenalo nový impuls, probuzení k opětovné tvorbě. Navázal tam, kde předtím skončil. Vrací se tedy k té akci, jež byla v základu monochromních temných kompozic z šedesátých let. Dosud byla určujícím organizačním prvkem jeho kompozic vertikální osa, od níž se vše odvíjí.¹⁸³ Vertikála byla vnitřním hybatelem, podle kterého se jevy na obrazech dějí, nositelem napětí i stability. Nyní se nově objevuje barva. Ta z lomených odstínů přecházela do čistých jasných tónů a pronikala postupně z prací na papíře na malby akrylem na pavatexu.¹⁸⁴ Jsme tu svědky roztávání tvůrčí deprese, projasňování myšlenek. Zprvu se barvy objevují v příměších, ale postupně na ně malíř klade stále větší důraz. Užívá netlumené tóny, začíná u zelené a červené, k nimž se přidávají další barvy, až barva pocitově převáží kompoziční schéma. Nepracuje s valéry, užívá čisté, jasné tóny v jasně ohraničených plochách. Červená, modrá, žlutá, zelená, oranžová. Vrchol v tomto směru představují kompozice z devadesátých let.

*Obrazy se prezentují jak totalitou základních barev – žlutou, modrou, zelenou, oranžovou a červenou – tak i jejich harmonií. A také redukující tvarovou zkratkou. Tím, že se harmonie zbavuje pouze vnějškové účinnosti, je schopna přijmout do sebe a také vyjádřit další duchovní obsah. Zdánlivá barevná „jednoduchost“ evokuje z hlediska smyslu krásu barvy a zároveň i tvarové modifikace určitých hodně vzdálených reálií.*¹⁸⁵

Po roce 1989 se začal opět navracet domů do Čech. Natrvalo se s manželkou přestěhovali v roce 2000. Tehdy již nemaloval tak často a věnoval se pořádání díla a jeho katalogizaci. K malování přistupoval s velkými přestávkami. Fyzicky by to, i přes oslabující nemoc, zvládl, tak jako zvládal přípravu výstav, katalogů, rekonstrukci bytu ve Velvarech, venčení psa, řízení automobilu. Jen to již nepotřeboval. S konečnou platností si ověřil a potvrdil smysl svých obrazů, spočívajícího v jejich samostatnosti a odvislosti od jakéhokoli námětu. Takové jsou jeho poslední čtyři obrazy. Dva z roku 2003, jeden z roku 2004. Ten úplně poslední má dataci 2005.

¹⁸² Srov. tamtéž, s. 188.

¹⁸³ Srov. tamtéž, s. 213.

¹⁸⁴ Pavatex je obdoba sololitu.

¹⁸⁵ Cit. in Tetiva, Vlastimil: Symetrie a barva Tomáše Vosolsobě, in Tetiva, Vlastimil (ed.): *Tomáš Vosolsobě: čisté dimenze obrazného*, Alšova jihočeská galerie, České Budějovice 2014, s. 129.



Obr. 73 Tomáš Vosolsobě, 2-2003, akryl, pavatex, 99 x 79 cm, soukromá sbírka

Obr. 74 Tomáš Vosolsobě, 3-2003, akryl, překližka, 41,5 x 32 cm, soukromá sbírka

Vertikální osa naznačuje pohyb vzhůru. Ten však vyrovnávají barevné horizonty. Kruhové segmenty „polidšťují“ abstraktní tichou situaci. Dynamika i klid. Stratigrafie odspoda: červená, modrá, žlutá. Červená života trochu vychládá. Modrá – klid a mír, poznání. Žlutá – jas nad. Barva jako nositel psychického významu. Obraz jako svěbytná událost. Obraz jako jsoucno. Není kam pokračovat, vše je naplněno. Krása, harmonie, radost.



Obr. 75 Tomáš Vosolsobě, 1-2004, akryl, sololit, 77 x 60 cm, soukromá sbírka

Obr. 76 Tomáš Vosolsobě, 1-2005, akryl, sololit, 60,5 x 44,5 cm, Prácheňské muzeum v Písku

6.9 PAVEL BRÁZDA. GESAMTKUNSTWERK - ESCHATOLOGIE BÍLÉHO HUMORU

Pavel Brázda, ač dnes spojován s Prahou, pochází z Brna, které můžeme poznávat na jeho malířských prvotinách i obrazech, řadících se k tzv. brněnskému hominismu. Narodil se do prvorepublikové dobře situované a společensky významné rodiny. Jeho, jak ji nazýval *bába*, byla Helena Koželuhová Palivcová, sestra bratří Čapků. Rodinný původ v kombinaci s osobním charakterem byl v roce 1949 důvodem Brázdova vyloučení z Akademie výtvarných umění v rámci komunistických prověrek. Ty jej postihly společně s Věrou Novákovou, malířkou a sochařkou, inspirací v dobrém i „zlém“ a především do konce jeho života manželkou. Oba u malířské tvorby, byť „neposvěcené“ akademickým diplomem, zůstali, a díky těmto skutečnostem spolu, vedle sebe i každý po svém postupně rozvíjeli zprvu veristický a později znakový styl. Unikali více méně úspěšně pozornosti nevítané i vítané a dostali se zákonitě mimo hlavní trendy uměleckého spektra. S odstupem času na tuto skutečnost lze nahlížet jako ne-li dokonce šťastnou, tak rozhodně prospěšnou. Únik z pozornosti (i teoretiků) je oba odvedl mimo hlavní proudy. Věru zde zdůrazňuji, neboť v Pavlově životě a díle znamená jeden z hlavních úběžníků. Brázda do obrazů jako do jakýchsi osobních relikviářů vkládal zlomky historie svého klíčového životního vztahu.

Brázda byl silná osobnost, pro niž je nezbytná svoboda a nezávislost, a tak vlastně vůbec není jisté, zda by Akademii, kdyby jej byli nevyhodili, dokončil. Ateliérové autoritářství a příslušnost by se pravděpodobně nestaly šálkem jeho kávy. To ilustruje i jeho postoj k programovým avantgardám a ismům. Vznik hominismu spojuje Brázda s pozdním surrealismem a svým vymezením vůči příliš dogmatickému Teigemu, jehož tehdy byli s přítelem Dreslerem navštívit. S Karlem Teigem si zásadně „nesedli“ a jako antitezi intelektuálních a svazujících ismů vymysleli hominismus, který akceptoval určité podněty, formované Chalupeckého esejí *Svět, ve kterém žijeme*¹⁸⁶. Pokud přijmeme výklad tohoto směru, jehož pojmenování navrhl Josef Palivec jako umění o lidech a pro lidi, nikoli pro exklusivní intelektuální obec, hominismus v Brázdově tvorbě nezůstal uzavřenou kapitolou let 1943 – 1944, a můžeme až do konce sledovat jeho další projevy. Drsnoúsměvná pozorování, mikropříběhy prošpikované plátky pout'ovosti, vycházející z dávného okouzlení brněnskými lunaparky 40. let, srozumitelné a čitelné podobně jako středověká biblia paupera, se rozvíjejí dál, byť v různých výrazových formách.

Hominismus nabírá podoby v alegoriích a ponaučeních, vycházejících formálně z byzantského umění, které vlastně bylo projevem křesťanského výukového programu.

¹⁸⁶ Esej *Svět, ve kterém žijeme*, publikoval Jindřich Chalupecký poprvé v Programu D 40 v únoru v roce 1940 a v roce 1942 se stala manifestem Skupiny 42

Hoministická podobenství i mikropříběhy ze života objevujeme v *5 minutách před koncem světa* (kresba 1945 – 1953, malba 1966), poskládaných z výjevů jak od Hieronyma Bosche, situovaných do poloviny 50. let 20. století. Když Brázda v první polovině 60. let svůj projev transformoval do existenciálnějšiho strukturálního výrazu, neboť ani v osobním undergroundu nezůstal uměleckým děním „tam venku“ nedotčen, vyšel mu z toho „hoministický informel“. Promalovaný výraz Brázda po čase opustil ve prospěch minimalizace. Na řadu přišla černá kontura a zjednodušení do plošné barevnosti, se kterými se, dovedenými k radikálnímu užití s pomocí počítače, budeme setkávat v závěrečné etapě tvorby. Přechodovým výrazovým článkem mezi ještě vlastnoruční malbou a pozdější počítačovou tvorbou jsou slavní *Závodníci* (1956 – 1958), jakýsi vzorník emocí při aktu závodění, a vlastně běhu života. Po nich následovala série *Hlavy* a jako tečka za ručně malovanými obrazy úplně poslední štětcem na plátno malované obrazy *Setkání u moře* (1986 – 1989), *Učitelka* (1986 – 1989), *Dvě smrtky*¹⁸⁷ (1986 – 1989).

Počátkem roku 2006, paralelně s první velkou bilanční výstavou uspořádanou Národní galerií v Praze, začal Brázda pracovat soustavně na počítači. Přichází nové přístupy, představující poslední etapu tvorby. Pavel Brázda byl celoživotně unášen pokrokem, fascinován lidskou vynalézavostí a propojením člověk – stroj v jednu bytost. I proto se opakovaně v rozhovorech o svém tvoření obracel, a to i ke konci, k poetice Skupiny 42. Jejím zástupcem za sochaře byl Ladislav Zivř, znázorňující v několika svých plastikách právě takové propojení člověka a technického vynálezu, stroje, v jednu hybridní bytost na způsob kentaura. Brázda nejen, že člověka takto transformovaného znázorní na svých figurálních kompozicích, sám si přeje stát se takovým novým člověkem. Vzhledem k tomuto obdivnému přístupu není divu, že mu na prahu nového milénia uhranul počítač, a naučil se ho *v již pokročilém věku pro sebe uspokojivě ovládat*¹⁸⁸.

Brázdovy současné postupy, ač se to nezdá, vycházejí iracionálně z přímé akce. Sám popisuje počátek vzniku kompozice

*„Nemám vůbec žádnou představu nějaké skladby – všechno vzniká tak, že si úplně volně čmárám, zaujat nějakým formálním postupem. Vůbec nevím, co mi z toho vyjde. V tomto směru se to tedy taky podobá snu. Je to obdobné tomu, co se u Freuda nazývá snová práce: různé nadsázky, symboly, druhy zobrazení. Sny bývají zprávou o člověku. A já se pak tomu dívím...“*¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Mezi začátky a konci. Rozhovor s Pavlem Brázdou ze dne 7. 2. 2015 u Brázdů v rodinné vile v Soběslavské ulici na Vinohradech, vedený u příležitosti výstavy Mezi začátky a konci I. v Galerii U Betlémské kaple 2. – 26. 4. 2015. Rozhovor v celém znění uvádím v příloze.

¹⁸⁸ Tamtéž.

¹⁸⁹ Mezi začátky a konci. Rozhovor s Pavlem Brázdou ze dne 7. 2. 2015 u Brázdů v rodinné vile v Soběslavské ulici na Vinohradech, vedený u příležitosti výstavy Mezi začátky a konci I. v Galerii U Betlémské kaple 2. – 26. 4. 2015. Rozhovor v celém znění uvádím v příloze.

Nadsázky, symboly, převrácení významů. A když se něco začne dít, začne se uskutečňovat „setkání“, pak nastupuje ratio a cíleně vedená práce. Přístup připomíná surrealistická východiska.

Takto vzniklé figury množil původně přes kopírku a nakonec pomocí tiskárny počítače. Figury a další komponenty, ať z originální kresby, nebo již jednou kopírované, vystřihoval a sestavoval do původních koláží, které mu sloužily jako matrice. Ty pak naskenoval do počítače a dále pomocí tabletu dokresloval a barevně zpracovával. Obrazy, v podstatě serigrafie, tiskl buď na papír nebo na plátno, které nechal adjustovat na blind rám. Každý motiv vznikl v několika barevných variantách. Barvy Brázda bedlivě hlídal. Měly pro něj jak symbolický, tak výrazový význam. Pokud odstín barevně nevyšel podle jeho představy, tisk vyřadil, nechal namíchat nový odstín a obraz dal vytisknout znovu.

Navenek neintelektuálním programem a sériovou produkcí se Pavlu Brázdovi podařilo v patriarším věku oslovit nejmladší generaci, která je ke značné části současné umělecké produkce skeptická. Nachytává ji na zdánlivou absenci hloubky a individualismu a na univerzalitu, která je současnosti blízká. Je přitom diverzantem klasiky do současnosti. S urputností sobě vlastní chrlil na počítači obrazy v několika barevných variantách a jeho tvorba tak vyústila do warholovsky masové výroby. Brázda od osobitosti založené na veristické dokonalosti malby a představě aury, spojené s dotykem mistrovky ruky, došel k technice, kde se na takovém způsobu materiálnosti nebáží. Založil obraz na lince a barevné ploše. Namísto palety míchá barvy v počítači. Rezignoval na klasickou malbu a podřídil se myšlence. Takový přístup se může zdát jako ústupek, nahlédnut z jiné strany jeví se jako vývojově logická možnost, jak dál. Je to nematerialistická cesta skutečného idealisty. Po barvami potřísněném plášti a vůni terpentýnu se mu nestýskalo. Sám říkal, že *nepotřebuje rozkoš vytváření malířského rukopisu*.

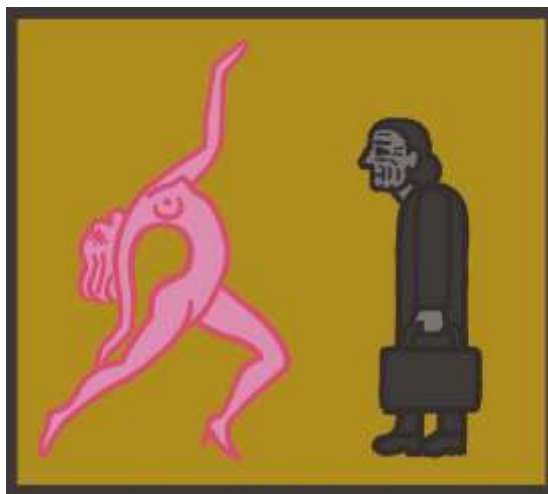
Jeho poslední obrazy pomocí digitální techniky jsou samy o sobě velkým uměleckým počinem a vztaženo k datu narození (1926) takřka k neuvěření. Brázda zde překonal nikoli generační, ale více než dvougenerační odstup. Představitel čapkovské noblesy, neboť Pavel Brázda skutečně byl jejím ztělesněním ještě v 21. století, ovládá počítač! Přesto se Brázdovi stalo, že značná část jeho kritiků i obdivovatelů se dívá na jeho počítačovou tvorbu, do které zjednodušení logicky vyústilo, s větším či menším despektem. To dokládá i fakt, že sběratelé dosud prahli po věcech „z minulého století“¹⁹⁰, jež však s výjimkou Národní galerie v Praze Brázda neposkytl ani do sbírkotvorných institucí. Pokud je pozdní tvorba Pavla Brázdy občas označována za úpadek či ústupek, je to však zásah vedle, pramenící ze zjetí posuzovatele v tenatech konzervatismu. Tvorba Pavla Brázdy spojená s digitální technikou nepředstavuje žádný stařecký úpadek, ale umělecký záměr, a podobně jako u Zdenka Sýkory, u kterého počítačové přístupy nikoli uznáváme, ale adorujeme,

¹⁹⁰ Brázda sám své dílo klasifikoval na obrazy z minulého, tedy 20. století a na obrazy nové z 21. století.

čerstvý vzduch a inovaci. Brázdovy práce z 30. - 60. let byly skvělé, ale nezávislá osobnost plná obdivu k pokroku a zároveň tak živého ducha nemohla ustrnout v čase. Výraz se užitím digitálu o něco posouvá, ale sdělení si drží kontinuitu, jen s přibýváním lety se stává ve své koncentrovanosti ještě naléhavější.



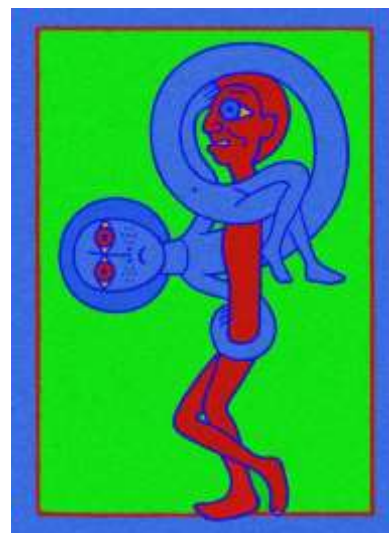
Obr. 77 Pavel Brázda, *Stařík a jeho žena*, 2006–16, přesné rozměry neuvedeny, soukromá sbírka



Obr. 78 Pavel Brázda, *Babka a tanečnice*, digitální tisk na plátně, 2006–16, 60 x 67 cm, soukromá sbírka

Pavel Brázda se přitom stále cítil být víc malířem a nikoli grafikem, ačkoli jeho výstupy byly de facto tisky. Jejich námětovým těžištěm jsou groteskní výjevy, kde se opět setkávají Pavel a Věra, muž a žena, často obrazy z osobního života, které zároveň platí univerzálně. Ti druzí jsou také já a naopak, svůj osobní příběh podávám jako obecné poselství. Zobrazovanými výjevy své poslední etapy vědomě vyjadřoval archetypy - stavy lidské duše.

Když si vezmeme lidský život příměrem cesty duše, která jde za vykoupením, jiný by třeba řekl za individuací, pak každý žijeme v osobních souřadnicích univerzální příběh. Brázdovy obrazy jsou právě o téhle cestě. Proto ty protiklady, proto mužský a ženský princip a jejich doplňující protějšky Anima a Animy.



Obr. 79 Pavel Brázda, *Dívka a smrt*, digitální tisk na plátně, 2006–16, přesné rozměry neuvedeny, soukromá sbírka

Obr. 80 Pavel Brázda, *Chůze s hadí ženou*, digitální tisk na plátně, 2006–16, přesné rozměry neuvedeny, soukromá sbírka

Pavel Brázda však nekončil u jednotlivých vytištěných obrazů. Své poslední autorské výstavy vždy uváděl v kontextu nějakého nadřazeného názvu a ve skutečnosti nešlo o výstavy jednotlivých obrazů, ale o celkové instalace. V lednu 2013 představil v Obecním domě svoji *Lidskou komedii* jako ohromnou obrazovou knihu. Zároveň vytvořil na stěnách secesního prostoru svými obrazovými sestavami připomínajícími ohromné figury aluzi ikonostasu. O jaký to tak mohlo jít sakrální prostor, když bezbožný¹⁹¹ Brázda? Odpověděl rok na to novou knihou a novou výstavou. V Nové síni v roce 2014 načrtl ikonografický program pro kapli svojí *humanistické eschatologie*. *Hra*, obdobně jako *Lidská komedie*, se oproti rané přiznaně autobiografické tvorbě zaměřuje více na archetypy: zobrazené výjevy vyjadřují obecné duševní stavy a výstava je vybudovaná jako prostor, univerzum lidské duše. Brázda vzhledem k životním zkušenostem nakládá s intimními tématy svého životního příběhu stále více s příznivým odstupem a svobodněji. Vybudoval vlastní fiktivní svět na principu středověké morality. Je to svět alegorických pojmů, společenství postav, které mají svůj zcela konkrétní původ a které spojují běžné lidské a institucionální vztahy. Je to také svět, který je obrazem jeho, Brázdova, vitálně pozitivistického a především humanistického světového názoru, do kterého se vejde i soucit s našimi zvířecími společníky. Věří v sebe, nevěří v Boha ani nebe, ale kdyby, spíš tam vejde tuhle pejsek

¹⁹¹ Pavel Brázda nebyl nábožensky věřící a vyznávající člověk, ostatně z toho pramenil i jeho celoživotní spor s Věrou Novákovou, která se nechala již po svatbě pokřtít a dokonala tak pro Pavla absolutní nevěru. Původcem jeho žárlivosti se stal Bůh a to je vskutku ultimátní sok.

nebo kočka¹⁹². S nadsázkou se o své „víře“ občas zmiňoval v souvislostech s egodeismem Ladislava Klímy¹⁹³.

Jeho herci a herečky, muži a ženy, se jmény i bezejmenní, mají se k sobě jako animus a anima, duch a duše, tvoří spolu věčnou, u Brázdy mnohdy bizarní jednotu. Jejich příběhy vyklenul oblouk od mládí, erotizujících výjevů a věčných mužsko-ženských etud přes reflexi stárí a s ním souvisejících sociálních témat k otázkám existenciálním a ke smrti jako nevyhnutelnému a konečnému, stále se blížícímu úběžníku života.

V tom, aj, znovu hlas zavzní: „Navrať se! Já nevěda, kam se navrátiti, ani kudy z té mrákovy vyjít, truchliti začnu; a aj, hlas po třetí volá: „Navrať se, odkuds vyšel, do domu srdce svého, a zavři po sobě dveře. /J. A. Komenský, Labyrint světa a ráj srdce/.

Vejdi do svého srdce a otevři z něj okno, přitakává i kontruje Brázda na stejnojmenném obraze - serigrafii na plátně v roce 2014. Brázda po svém poslouchá i protiví se, otevírá své srdce a *bílým humorem* zahání černé myšlenky.

Kromě posledních matric a tisků vzniklo ještě jedno pozoruhodné, poslední dílo. Jednalo o dílo dočasné, vymykající se veškeré Brázdově dosavadní tvorbě. Celoživotně směřoval ke Gesamtkunstwerku, a zde jej, s charakteristickým stíráním hranic mezi estetickým záměrem a realitou, uskutečnil.

Když se v roce 2016 blížily Brázdy 90. narozeniny, začal panikařit. Nepřišlo to jako náhlá rána. Celoživotně trpěl depresivními stavy různé hloubky, které střídaly stavy manické¹⁹⁴. Právě významné životní výročí zprvu přineslo propad. Číslovka 90 jako by jej ochromila, upomínajíc neúprosně, kde se na úsečce života mezi začátky a konci ocitá. Nato zareagoval strmou vlnou překotné tvůrčí aktivity. Jeho workoholistické tendence se vystupňovaly, pracoval téměř bez přestávky na novém „projektu“, který popisoval slovy, že má v záměru něco pro sebe úplně nového: začne *vytvářet z chaosu řád*. Řádu předcházela horečnatá, manická, urputná práce na vytváření chaosu. Horror vakui známý z předchozích plošných obrazů dostal třetí rozměr. V bytě na Vinohradech vytvářel pozoruhodná zátiší na principu asambláže, koláže či ready made z doma nalezených věcí. Pro autenticitu výrazu zmaru například nechával otevřená zátiší po snídani, kdy nedovoľoval uklízet našpiněné talíře se zbytky jídla. Běda tomu, kdo by vyhodil hnijící

¹⁹² V tom smyslu se Pavel Brázda vyjádřil v odpovědi na otázku, zda věří v něco po smrti.

¹⁹³ Výraz poprvé užil český filosof a spisovatel Ladislav Klíma (1878 - 1928), autor Lidské tragikomedie. Egodeismus, nebo egosolismus, přeložen jako sebezbožštění vychází z předpokladu, že člověku nejsou shůry stanoveny žádná etická či morální kritéria, člověk není nikomu odpovědný a nachází se v pozici svrchovaného jedinice. Když pojmenovává Brázda svoji výstavu podle Honoré de Balzaca Lidská komedie, parafrázuje tedy hned trojnásobně, neboť Balzac odvíjí svůj název zase od Dantovy komedie Božské.

¹⁹⁴ Depresemi trpěla i matka Pavla Brázdy Eva Brázdová, rozená Koželuhová, která byla dcerou JUDr. Josefa Koželuha a Heleny Čapkové-Koželuhové, sestry bratří Josefa a Karla Čapkových. Pavel Brázda jí její těžké chvíle pomáhal vyplnit a připravoval jí kreslené návrhy k výšivkám, které paní Brázdová skutečně vyšívala a dnes jsou součástí Brázdova díla. Brázda se tu projevil jako citlivý psychoterapeut.

ohryzek či jinak s kompozicí pohnul. Celý byt se proměnil v jedno ohromné dílo, Věra Nováková říkala smetiště, kde neotevřeš dveře, šuplík od skříně, a musíš kličkovat po špičkách mezi skupinami takzvaných artefaktů, protože veškeré plochy, veškerý prostor je zaplněn, zanesen. Chaos však již nese známky uspořádání. To naplňují jednotlivé kompozice: Balík pánských plen se proměnil v okřídleného *Anděla strážce*¹⁹⁵ a představuje bezprostřední sarkastickou a zároveň dojemnou osobní výpověď vždy hrdého a vzprímeného Brázdy. Vybalené sádrové hlavy jsou obklopené bublinkovým igelitem, místo původních očí mají doplněná víčka – skutečná plastová víčka od různých lahví, a je to bezpochyby krom vizuálního efektu i slovní hříčka se slůvkem víčka. Z baterií blistrů s léky¹⁹⁶ krystalizuje na podkladu ze zlatého igelitového sáčku lebka s velkým temným okem – studnou. Zubí se a připomíná onu aztéckou masku smrti, přítomnou i na posledních obrazech Josefa Šímy. Černobílá morbidní figura v životní velikosti s bílým sádrovým obličejem, tvořená kusy obleků, vytažených ze skříní a šuplat, s brázdovsky typickým obličejem sádrové masky, vybavená bílou podprsenkou, je natažena pod trojici posledních serigrafii se sociální a stařeckou tematikou. V pomníček pilota složil Brázda svůj starý „bomber“ a vyšperkoval jej malým letadýlkem. Výroční srovnání dvou českých velikánů: Pozvánka na výstavu k 700. výročí narození Karla IV. s vyobrazenou postavou krále je přímo konfrontována s knihou autorských Brázdových textů. Pozornosti bilancujícího umělce neunikly ani originály jeho ženy Věry. Opatřil je trojrozměrnými atributy z domácnosti včetně porcelánového andělíčka. Staré tesilky záplatované rodinnými fotkami s Věrou z obřadních síní, vedle vyzuté mistrovky boty žlutá páska krejčovského centimetru. Nelze nevybavit si zvyk stříhání metru do konce vojny. K jakému konci stříhá devadesátník? Staré hračky, staré listiny, staré plakáty, staré pozvánky, staré úřední záznamy, staré obrazy, staré jídlo. Všude je plno, všude je umění, všechno se stává uměním již před vstupem do bytu: před dveřmi na chodbě, v předpokoji, v kuchyni, v přijímacím pokoji na kanapi, na kobercích, stolcích, jídelním stole v arkýři, v pracovně, v ložnici na zastlané manželské posteli. Žít se v tom nedá. Věra Nováková nachází azyl v sousedním patře u dětí a autor byl pro vyčerpání hospitalizován v nemocnici Pod Petřínem. v nemocnici pod Petřínem. A ani zde není ochotný ideu opustit. Pořizuje si fotoaparát¹⁹⁷. Onen vytvořený chaos plánuje postupně nafotografovat, a takto zdokumentovaný jej uvede v řád jednotlivých zátiší. Předloha se bude moci uklidit. I doma nastane opět lad a řád.

¹⁹⁵ Postavu anděla najdeme v Brázdově minulé tvorbě vícekrát, podobně se v předchozí tvorbě setkáme s motivy či jejich náznaky z dřívějších let i u dalších nových asambláží.

¹⁹⁶ Podobně s blistry s léky nakládala malířka Petra Brázdilová (1978), která se tak vyrovnávala s umíráním své maminky.

¹⁹⁷ S fotoaparátem Pavel Brázda „zlobí“ v nemocnici, když neposlechne zákazu fotografování pacientů, a fotoaparát odmítá odevzdat.



Obr. 81 Pavel Brázda, *bytová instalace, detaily, Praha – Vinohrady, srpen 2016*

Osobní příběh se táhne jeho dílem jako červená nit, od které se vše odvíjí. Odložen štětec, odložen počítač, Pavlovy obrazy na sebe vzaly povahu asambláží, respektive jedné velké asambláže, která není poskládána do rámu nebo nějaké krabičky. Pomyslnou kazetou pro tuto gigantickou asambláž, působivou instalaci o zmaru i koloběhu je byt. A stejně jako *Posledních 5 minut před koncem světa* (1945 – 1965) je tato *Domácí výstava* také takový na první pohled boschovský chaos, poskládaný ze svěbytných mikropříběhů. Fotografie jednotlivých kompozic sice vznikly, ale dál s nimi Brázda autorsky již nenakládal.

Vytvářet z chaosu řád, to jsou závažná slova s hrozbou velikášské ambice. Však Pavel Brázda nebyl, navzdor zjednodušenému výrazu, minimalista a Klímův egodeismus jej nevzrušoval jen tak pro nic za nic. Jestliže před nedávnem na obrazech byli alespoň navenek aktéři mikropříběhů výrazově odosobněni do určitých typů, v této velké bytové instalaci šel Brázda hodně na tělo. Pro někoho možná až příliš těsně. Strašidelně. Hraničně na pokraji šílenství. Ovšem z odstupu i v tomto krajním díle jde stále o jedno hlavní téma cesty ke sjednocení. Mnohé Pavlovy příběhy upomínají na rytíře Svatého Grálu, kteří ve zbroji jedou za svou individuální vizí, a cestou potkávají ženy, jednou krásné čisté panny, které ku dobrému průběhu věci doplňují jejich mužnost a brnění, jindy ty, které, krásné na pohled, jejich počínání v posledku hatí, procitne v nich ničivá stránka a před očima se jim náhle promění v draka.¹⁹⁸

¹⁹⁸ V této interpretaci se opírám o charakteristiku žen, jak je Pavel Brázda popsal v jednom z našich rozhovorů v arkýři vinohradského bytu.



Obr. 82 Pavel Brázda, *Poslední příležitost*, digitální tisk na plátně, 2006 – 16, přesné rozměry neuvedeny, soukromá sbírka

Mýtotvorná stránka a příběh jsou to, na čem se staví. Pavel Brázda zobrazuje až do konce stále jeden příběh života¹⁹⁹. Svého i našeho. Smrt z něj nevyjímá. Vzduchuje, bojuje, bojí se, ale nevygumuje ji, přiznává jí místo. Nerad. Ačkoli si z ní někde ještě trochu utahuje, ví, že ji nakonec neobejde. Ví, že je za rohem. V tomto ohledu se dostal v podstatě na vrchol. Nevytvořil jednotlivé obrazy, ale jedno, s nadsázkou, jak je sám označil, *Velké dílo*²⁰⁰. Navenek chaos, hluboký v srdci řád.

Zjara roku 2017 měli Pavel Brázda s Věrou Novákovou paralelně souborné výstavy v Českém Krumlově. Brázda zde vedl s již legendárním kouzlem sebe vykladače komentované prohlídky. Ač unavenější, ještě na podzim 2017 si stále dával úkoly, psal. Chtěl dovést k realizaci další a další ze svých obrazových figur z nepřeborných náčrtků. Nápadů měl stále plno. A do poslední chvíle rozvíjel představu o Galerii Pavla Brázdy a Věry Novákové. Sám by se o své vůli nezastavil. Něco jej však v jeho neutuchajících aktivitách zastavit muselo. V listopadu 2017 doma upadl a utrpěl zlomeninu krčku. Následovala operace. Probral se z narkózy, začalo se s rehabilitací. Jeho příznačné puzení k životu ale již pohasínalo. Elán v sobě nevykřesal. Pavel Brázda zemřel v nemocnici ve spánku nad ránem 17. prosince 2017.

Poslední text Pavla Brázdy byl věnován celoživotní inspiraci, zdroji (i svárů), podpoře, druhému já... Začíná slovy: *Věro, mám tě stále rád...*²⁰¹

¹⁹⁹ Dalo by se říci, že Pavel Brázda jaksi maně vytvořil svým dílem pomník Věře, svojí ženě i umělecké partnerce.

²⁰⁰ Rozhovor vedený v srpnu 2016 v bytě Brázdových ve vile na Vinohradech.

²⁰¹ Brázda, Pavel in LOBKOWICZ, Michael – TRLIFAJOVÁ, Kateřina (ed): HV'90. Sborník vydaný u příležitosti 90. narozenin sester Hany Lobkowiczové a Věry Novákové, Praha 2018, s. 58. Celý text uvádím v příloze.



Obr. 83 Pavel Brázda, z bytové instalace, detaily, Praha – Vinohrady, srpen 2016

6.10 ZDENA STROBACHOVÁ. NAPLNĚNÍ A VYROVNÁNÍ - GEJZÍR

Zdena Strobachová (1932 - 2005) byla umělkyně, která si za svého života nepřála ani tak vystavovat, jako malovat. Její obrazy se tak dosud nedostaly do širšího povědomí, ačkoli se jedná o pozoruhodné dílo s ohromnou oslovující silou, dílo naléhavé i osvobozující. Ač téměř neznámé, unese velká srovnání: Monumentálními květinami a horizonty upomíná na tvorbu Georgii O'Keeffe, jemně pastelovými koupelnovými scénami evokuje Pierra Bonnard a vitalistními figurálními kompozicemi živých, divokých barev navozuje náladu tance, kola života Henri Matisse.

Původně designérka a sklářská výtvarnice naplňuje hned několik topoi: manželství dvou silných uměleckých osobností, ženy umělkyně a zároveň ženy slavného muže. Na začátku úspěšná sklářka, která se podílela na legendární československé expozici Expo 58 v Bruselu, a získala zde Zlatou medaili. Po svatbě s Václavem Ciglerem (1960) a narození dětí (Jakub 1962, Josefa 1964) se na více než dvacet let vzdává vlastní volné tvorby, vede úspěšnému architektu a skláři „agendu“ a hlavně: stará se o rodinu. Pouze příležitostně vytváří modely pro přehlídky Václavových šperků. Vše má totiž svůj čas. V roce 1985 nastává zlom, nadržovaná energie z potřeby malovat se uvolní, Zdena se odstěhuje na venkov, gejzír vytryskne. Následuje dvacet let na rodinné chalupě v Řečici u Blatné v osamění, kdy s veškerou vášní skládá své účty životu a umění. Člověk, zvíře, hmyz, rostliny, jejich květy, plody, celý svět, ten ze zahrady, z okolní přírody kolem Blatné i svět magického vlnění televizní obrazovky, která představovala po dlouhou dobu téměř výhradního společníka venkovských večerů, se promítl do velkorysé malby většinou o rozměrech daných stopadesáticentimetrovou stranou rolí papíru gramáže „školní čtvrtky“, ze kterých Zdena odvíjela svůj malířský čas.

Její dnes dospělé děti i vnoučata, také dospělá, se shodují ve vzpomínce na okamžiky, když máma a babička přijela z chalupy na pár dní do Prahy. Bylo to vždy, když jí došla papíru, a potřebovala novou. Zároveň přivezla ukázat své nové věci. Rozbalovali je a prohlíželi na zemi, podlaha pokoje se zaplnila barevnými velkoformátovými malbami, a byl to celý Zdenin svět, který se před nimi rozvinul v neuvěřitelném množství emocí přes hluboké smutky po čirou radost. Malba silná, malba neuvěřitelné barevnosti a života, jeho krásy, radosti i bolesti. Malířský potenciál, který již v její sklářské tvorbě zahlédl na škole ještě profesor Josef Kaplický, rozvinula a naplnila vrchovatou měrou.

Skoro by se chtělo parafrázovat: *Tělo stalo se slovem*. Slovo je význam, smysl. Tělo jsou smysly. Zdena Strobachová čte i vypráví skrze tělesnost a její projevy, smyslovost, smyslnost, život, smrt. Těla a jejich akce na obrazech definují bytí (její a neméně naše) tu. Nejde však o průměry, Zdena Strobachová nekonstruuje malířská přirovnání. Všechny ty

situace jsou samy o sobě a své energii, která je právě v tu chvíli energií bubeníka, hráče na piano, housle či píšťalu, běžce, bruslaře, koupajícího se, nebo energií akce z říše zvířat či rostlin, zápasy o smrt i o život, představující Thanatos i Eros. Nezobecňuje jednoduše. Výklad, či spíš svědectví se děje v každé té události. Jako by integrovala per partes.²⁰²

Celé malířské dílo Zdeny Strobachové vzniklo jako by v jedné etapě. Po období tvůrčí abstinence vytrysklo z nakumulované energie vskutku doslova jako dlouho v hlubinách natlakovaný horký pramen, kterému se najednou dostalo skuliny, kudy ven. Je to dílo bez cenzury, bezprostřední, a poháněno stále touž dlouho střídanou energií působí v čase tak kompaktně, že je nelze dělit podle témat na období. Motivy i barevné nálady se střídaly, vývoj nespěje jednoznačně od temných k radostně barevným tónům či naopak. To platí i o jednotlivých tématech. Střídají se ta nejosobnější, kde řeší svoji samotu, své vztahy, hluboká přání, pocity z očištných koupelí, připomínajících obrodný očišťující rituál, či ta zvenku, která jsou však zvnitřnělá, ať jde o scény z obrazovky, ukazující živočišný svět v přírodopisných relacích, nebo přírodu ze zahrady, souseda skákajícího do rybníka, jí blízký svět muzikantů.



Obr. 84 Zdena Strobachová, *Bez názvu, nedatováno, akryl, kombinovaná technika, papír; přesné rozměry nezjištěny, soukromá sbírka*

Poprvé vystavila své obrazy v roce 1987 v Ústavu makromolekulární chemie. Sama o sobě prohlašovala, že nechce vystavovat, ale malovat, a po této výstavě opět ustoupila do ústraní své řečické chalupy, kde žila podle Jaromíra Zeminy téměř poustevnickým způsobem života. Většinu dne malovat, občas se provětrat v krajině, v létě si zaplavat a večer se posadit před obrazovku²⁰³. Takový je její program oněch dvaceti let v osamění. Přerušila jej až zákeřná nemoc, která ji nakonec odvolala zpět do Prahy, sama se již o sebe na

²⁰² ŠIKLOVÁ, Lucie: *Zdena Strobachová*, Galerie Klatovy / Klenová 2017

²⁰³ ZEMINA, Jaromír: *Trojí zamyšlení o Z.S.*, in Motyčka, Michal – Šindelářová, Jana (ed.): *Sidonie*, Praha 2006, s. 27.

chalupě nemohla postarat. Na Blatné tvořila do května 2005, odvezla ji odtud v kritickém stavu její dcera.

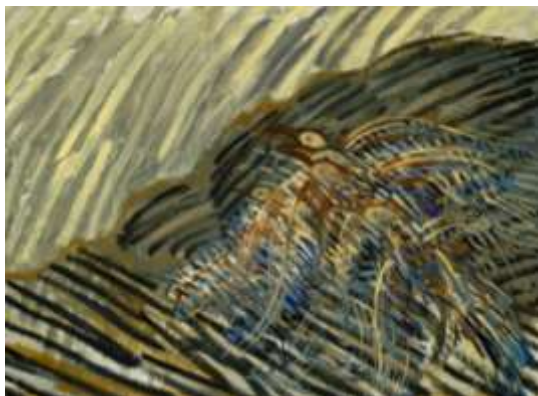
Jaké tedy byly její úplně poslední obrazy? S jistotou je nemůžeme označit, nikdo u toho, když malovala, nebyl. Dcera Josefa vzpomíná, že když pro maminku přijela do Řečice kvůli krvácení a rychlému odvozu, na místě, kde Zdena obvykle malovala, byl připínáčky upevněný obraz hudebníka v akci a hned vedle malý obrázek podle dcery sýčka, zdá se však, že jde o jiného, menšího ptáčka s prázdnýma očima²⁰⁴.



Obr. 85 Poslední obrazy v ateliéru Zdeny Strobachové, Řečice u Blatné, květen 2005

Na obrazech z poslední doby často uplatňovala kresebné rozfázování pohybu či pozadí, šrafuru, ztrácel se pevný obrys, skutečnost jako by kmitala v různých frekvencích a byla řidší a řidší, spěla k odhmotnění. Takto malovala často postavy v pohybu, sportovce, hudebníky při produkci, oblíbené bubeníky a pianisty, a ptáky v letu i na zemi.

²⁰⁴ Ptáčky a stvoření s prázdnýma očima kreslil v horečkách nemoci, která ho přivedla ke smrti, také Alois Boháč.



Obr. 86 Zdena Strobachová, *Bez názvu, nedatováno, akryl, kombinovaná technika, papír; přesné rozměry nezjištěny, soukromá sbírka*

Obr. 87 Zdena Strobachová, *Bez názvu, nedatováno, akryl, kombinovaná technika, papír; přesné rozměry nezjištěny, soukromá sbírka*

V Praze pak již nemalovala. Zemřela v nemocnici na podzim roku 2005. Podle slov své dcery Josefy, která se o ni v posledních měsících života starala, odešla ve víře, *zachráněná a v bezpečí s Ním, bez těch beznadějí na zemi*. V té době však Zdena již jen ležela, a na posledních obrazech se tato skutečnost již neobrazila. Co však se obrazilo v celé její malířské tvorbě, byl také obrat, ačkoli jiný, nežli ten poslední k víře a usmíření. Celé dílo Zdeny Strobachové je soustředění a obrat velké životní síly, kterou musela vynaložit, aby si splnila vlastní sen (nebo úkol), který ji možná vyčerpал a dovedl k relativně předčasnému odchodu ze světa. Přesto z jejího díla, vzniklého v osamění, číší ohromná síla, vůle k životu. Skrze radost, smutek a jejich téměř fyzické cítění, zakoušené v jejich bezprostřední přítomnosti, přichází nakonec přeci i ona naděje.

Motýl přistává do kalichu svlačce.



Obr. 88 Zdena Strobachová, *Bez názvu, nedatováno, akryl, kombinovaná technika, papír; 72 x 72 cm, soukromá sbírka*

7 ZÁVĚR

7.1 SHRNUÍ POZNATKŮ

Na úplném začátku byla vedle obhájení pojmu *poslední obraz* představa vytvoření *nějakého* systému. Systém kategorií jsem během svých sledování nahlédla pro poslední obrazy jako méně podstatný. Třídění, které je v práci naznačeno, je spíše pomocnou strukturou a nepokládám je za zásadní přínos dané problematice. Potvrzuje se diverzita témat i uměleckých přístupů. Dobrala jsem se jednoho důležitého kritéria, jímž je okolnost konce.

Na základě jednotlivých sond se prokazuje, že *poslední obraz* není téma hypotetické, a lze s ním nakládat jako se skutečným tématem. Potvrdil se mi přístupový koncept kubistického náhledu na problematiku skrze vybrané konkrétní případy, které ukazují různé fasety *posledního obrazu* a formují tak jeho výsledné vyznění:

Na studii Podzemní řeky o Josefu Šímovi se jeho umělecká tvorba jeví jako obraz uvažování a duchovního směřování mimo náboženské systémy. Směrem k blížící se smrti se přibližuje k tušenému univerzu. Jako u jednoho z mála autorů na posledním obraze můžeme identifikovat lebku. V souvislosti s přechodovými rituály uvažují o Šímovi vzhledem k jeho příslušnosti ke skupině *Vysoká hra - Le Grand Jeu*. Smrt je iniciačním rituálem, přechodem za-. Důležitý je také moment země a návratu, návratu do země, ze které jsme vzešli a do níž se obrátíme. Šíma opakuje motiv podzemí a konkrétně Podzemní řeky. Odkaz v kontextu malířova života nesměruje pouze do mýtického podsvětí, ale i do kraje dětství, jež Šíma sám považoval za skutečnost člověka zásadně formující.

Ve studii o Kamilu Linhartovi poukazují na postupnou proměnu tvorby od programově formálních etap po duchovní vyústění. Podobně jako Josef Šíma směřuje do podzemí, ale souběžně se zajímá o východní filosofické systémy a kvantovou teorii, a důležitost u něj nabírá meditace. Jako svědkové tohoto procesu vystupují čtvercové obrazy, v rámci jejichž formátu se často odehrává integrace čtverce s kruhem. Fungují jako mandaly, návštěví na cestě k univerzu. U Linharta se zcela na závěr jeho duchovní cesty, kterou určovalo učení Šri Ramana Maharišiho, objevily prvky z židokřesťanské tradice. Jde zde o setkání lidské bytosti s Bohem, ať Abraháma s Trojjediným v podobě tří andělů, či Marie jako Matky Spasitele, Bohorodičky.

Dílo Jana Zrzavého nám zprostředkovává duchovní vývoj svého autora a jeho spočinutí v lůně církve. Jsme svědky boje o vlastní identitu na začátku, přijetí skutečnosti a sublimace obdobné idealizovanému vzoru Leonarda da Vinci. Pozdní tvorba Zrzavého

směřuje k úběžníkům Krista a Marie. Posledním obrazem, jenž vznikl průběžně po několik let až do konce, a pro malíře se stal výrazem modlitbou i meditací, byl pastel zobrazující nedaleké Loretánské náměstí, motiv, ke kterému se Zrzavý vracíval již dříve. Dominující bílá a modrá odkazují opět k Panně Marii. Jan Zrzavý oproti skutečnému místu na kresbě akcentoval kříže Golgoty.

Adriena Šimotová se na svých pozdních pracích dotýká návratů, její Schoulení z pozdního období jako skrčenci v matce – zemi čekají na nové vzkříšení. Poslední motivy, které Adriena Šimotová frotovala, pak byly sklenička, lahvička a miska, předměty připomínající tři liturgické nádoby katolického ritu: miska – paténa na chléb – tělo Páně, sklenice – kalich na víno – krev Páně, a konečně lahvička na olej, připomínka vedoucí přes posvátný olej, křížmo k poslednímu pomazání. Je to již dílo, které vznikalo za asistence blízkého člověka, přesto mu tato skutečnost neubírá na síle, snad naopak. Hranice individuality přesvědčivě ustoupily do pozadí.

Karel Šlenger kromě poslední skupiny obrazů na plátně, kterými jsou *Pieta*, *Ukřižovaný Kristus* a poslední *Pomíjivost životů*, jež je jakýmsi filosofickým odkazem ke koloběhu, po sobě zanechal vzácné svědectví z předpraží druhého břehu z posledních dnů a hodin před smrtí. Na smrtelném loži kreslil a v temných nocích ducha si zapisoval myšlenky, kde se objevují návraty k Zarathustrovi Friedricha Nietzscheho, jehož četba za vypjatého aranžmá v mládí Šlengra natrvalo poznamenala. Popisuje setkání s Papežem, představuje marnost lidského plahočení, na jehož vrchole je smrt, vrací se k otázkám smyslu života. Načrtává meditativní zážitky setkání těla a duše. Jde o vzácně bezprostřední reportáž oездеjším konci.

Arnošt Paderlík svůj poslední obraz *Vítr v ateliéru* namaloval jako malířský odkaz, uvědomělé arcidílo. Je to kompozice pracující s mnoha tematickými návraty do minulosti, ale oproti živočišnosti autorových silných let akcentuje samotu. Poukazuje na odchod (žebřík do nikam), konec (rýč v zemi), a možné splynutí s všemohánem, či rozplynutí se v nic (bílý papír letící do nebe).

Bohumír Komínek je zvláštním, nikoli však jediným případem, kdy celé dílo je vzhledem k předchozímu životu z této podstaty poslední tvorbou. V jejím rámci na konci přesto došlo k ještě většímu tematickému i tvarovému zjednodušení. Autor směřuje své naděje do přírody a jejího věčného koloběhu. Tvorba je přerušena ztrátou zraku. To, že se blíží její konec, ikonograficky naznačují motivy osamělého stromu, silnice na horizontu, osamělé postavy kráčející do neznáma.

Závěrečnou ryze uměleckou syntézu představuje poslední tvorba Tomáše Vosolsobě. Umělec, který nikdy nepřipustil psychologizování tvorby, odděloval ji od osobního života a podstatou pro něj bylo hledání dokonalé formy, dochází nakonec ke spojení tvaru a

barevnosti, které jej uspokojuje a naplňuje, a vědomě se rozhoduje v tuto chvíli malování opustit. Cíl je dosažen.

Pavel Brázda ve své poslední tvorbě jak by navzájem naplňoval i popíral svojí předchozí tvorbu. Klasickou precizní malbu vystřídala počítačová kresba, a závěrečným arcidílem se stal skutečný, doslovný obraz chaosu a řádu. Přesto je obsah, sdělení stále jedno, řešení lidského procesu cesty za uskutečněním a celistvostí. Jeho tvorba je od počátků propojena s tvorbou jeho ženy, malířky a sochařky Věry Novákové. Lze říci, že jejich vztah byl celoživotní motivací tvorby. Dílo, včetně toho posledního, se v tomto úhlu pohledu může jevit jako výraz naplňování touhy duše po celistvosti a svým způsobem pomník celoživotní družce. O tom vypovídá i poslední Brázdův text, začínající slovy *Milá Věro...*

Zdena Strobachová, v mládí ač epizodicky, tak velmi úspěšná umělecká sklářka, po období umělecké nečinnosti, věnovaném manželovi (slavnému skláři Václavu Ciglerovi) a dětem, odchází do samoty a začíná tvořit. Orientuje se na malbu. Vše, co se v ní za dobu nashromáždilo, vytrysklo jako gejzír. Její malířská tvorba, ač střídá různá témata, je kompaktní a lze ji interpretovat v celku jako jedno pozdní – poslední dílo. Je osobní zpovědí a zároveň pro svoji opravdivost velikým nadosobním poselstvím o radosti a bolesti životního údělu stvoření tady na zemi.

7.2 POSLEDNÍ OBRAZ. SVĚDECTVÍ O SITUACI TĚSNĚ PŘED DRUHÝM BŘEHEM.

Zpráva o posledních obrazech jako by mezi řádky vypovídala o tom, že není špatných posledních obrazů. Kritéria dobrý a špatný v obvyklém smyslu pro estetiku posledních obrazů neplatí.

Deklarace výjimečnosti posledních obrazů však není totožná s nekritickou adorací posledních děl ve smyslu umělecké kritiky konce 19. a počátku 20. století směrem k velkým mistrům, která vycházela z mýtizované premisy mistrovství a zcela opomíjela slabosti provázející stáří, jako málo sil, třesoucí se ruce, demence, krátkozrakost či šedý zákal. Avšak tak, jako nelze vzít za bernou minci přístup tehdejších soudobých kritiků pozdního Williama Turnera, kteří jeho „nečitelným“ kompozicím vyčítali všechny možné slabosti stáří a neuvažovali naopak sílu stáří, je třeba opatrnosti i v užití termínu velké vyústění, velká syntéza. Podobně jako ke tvrzení, že dílo se ve vyšším věku automaticky stává velkolepějším, hlubším a univerzálnějším, než v mladosti a zralém věku, je třeba k těmto slovním spojením přistupovat s obezřetností a oporou znalosti souvislostí.²⁰⁵ Ne vždy se na konci odehraje velké vyústění, vždy je to však hluboký osobní děj.

Většina badatelů zabývajících se o poslední tvorbu konstatuje změny ve stylu spojené se stářím či blížícím se koncem. Podle mého pozorování a vyhodnocení tato změna však často nesouvisí pouze s omezenými možnostmi. Odpověď na otázku, kde se vzala síla, která vybočila dosavadní trajektorii, jsem našla v souvislostech jungiánské teorie procesu individuace, kterým se člověk stává bytostným Já²⁰⁶.

Individuace znamená stát se jedincem, a pakliže pod individualitou chápeme naši nejvnitřnější, nejzazší a nesrovnatelnou jedinečnost, stát se vlastním bytostným Já²⁰⁷
(...)

V procesu, kdy jde o proces archetypový, tzn. obecně lidský, je člověk konfrontovaný se základními otázkami života a lidství. K tomu patří v každém věku nalézání individuální odpovědi podle požadavků úkolu: být mužem, ženou (...), být mladý nebo starý člověk. Je

²⁰⁵ K tomu NOCHLIN, Linda: *Old - Age Style: Late Louise Bourgeois*, in MORIS, Frances – BERNADEC, Marie-Laure (ed.): *Louise Bourgeois*, Tate Publishing, London 2007, s. 188.

²⁰⁶ Bytostné Já je ústředním pojmem analytické psychologie. Dalece překračuje pojem jáství, užívaný jak v běžném jazyce, tak tak ve většině psychologických a psychoanalytických teorií. Označuje seberegulující jednotu a polárně-paradoxní celost individuálního lidského organismu v jeho neoddělitelném vztahu k životnímu prostředí a i světu současníků.(...) Oproti psychoanalytickému pojetí má nejen osobní aspekty, ale i aspekty kolektivní (...). Heslo Bytostné Já, in: MÜLLER, Lutz – MÜLLER, Anette: *Slovník analytické psychologie*, Portál, Praha, 2006, s. 51 – 53.

²⁰⁷ Heslo Individuace, tamtéž, s. 142 – 144.

*to archetypově ukotvený celoživotní proces diferenciacie a integrace osobnosti, který je třeba pokaždé individuálně a konkrétně utvářet. Odvíjí se v konfrontaci s kolektivním nevědomím a bytostným Já, a zároveň i s konkrétním prostředím a dobou*²⁰⁸.

Právě na osudech umělců se ozřejmuje, jak je člověk - umělec často puzen k naplňování románových schémat, která odpovídají určitým archetypům. Joseph L. Henderson poukazuje ve své studii na téma mýtus a moderní člověk na románový a zároveň archetypální moment zásadního obratu v životě:

*V pozdějším období života člověk někdy potřebuje zpřetrhat všechny vazby s významově omezujícími symboly. Může být nicméně naplněn duchem božské nespokojenosti, jež nutká všechny svobodné lidi postavit se čelem k některým novým objevům nebo žít své životy jinak. Tato změna může být zvlášť významná v období mezi středním věkem a stářím, což bývá v životě doba, kdy mnozí zvažují, co dělat – zda pracovat, nebo se bavit, zda zůstat doma, nebo cestovat. Pokud byl jejich život dobrodružný a nezajištěný nebo plný změn, zatouží třeba po usedlé existenci a útěchách náboženské jistoty. Pokud však žili především v rámci sociálních vzorců, do nichž se narodili, mohou zoufale potřebovat osvobození. (...) Avšak žádná z těchto vnějších změn nepomůže, pokud nedojde k nějakému vnitřnímu přesažení starých hodnot vytvořením – nikoliv pouhým vymyšlením – nového životního vzorce.*²⁰⁹ Pokud k obdobným proměnám či dokonce zvrátům nedošlo dříve, může k nim dojít i během poslední fáze života. U umělce proměny stylu a přístupu k tvorbě mohou být průvodním znakem právě těchto jevů. Zde nacházíme vysvětlení, proč se právě na konci tvorby umělec najednou odhodlává.

Závěrečné období lidského života je spojeno s úzkostí, pramenící z neznámého.

Nápomocná jsou eschatologická schémata. Moderní evropský člověk dnes ve většině na eschatologii spásy vědomě rezignoval, a přijímá představu, že na konci nebude nic.

Konečně ani hluboce věřící, duchovní člověk se nevyhne pochybě. Věčnost - Nic. Není to jedno a totéž? Ať vyzpovídán či s vědomím naplnění svého pozemského úkolu, jsem na prahu neznáma. Umělec jako obzvláštní citlivec vnímá a cítí silněji. Závěr tvorby určují okolnosti blízkého tělesného konce na téhle zemi. Víme, že odcházení z vezdejšího světa je spojené (byť nakonec i s překonanými) okamžiky úzkosti, pocitu osamění, s nejistotou, strachem či obavami, tázáním se: jaké to nic bude? Poslední věci člověka, třeba ne explicitně, ale jakoby zprávy „mezi řádky,“ se objevují na posledních plátnech. V nich spočívá výjimečnost posledních obrazů.

²⁰⁸ Heslo Proces individuální, tamtéž, s. 286 – 290.

²⁰⁹ HENDERSON, Joseph. L.: Prastaré mýty a moderní člověk. In Jung, Carl Gustav, ed.: Člověk a jeho symboly, Portál, Praha, 2017, s. 148.

7.3 EMIL FILLA V PRAVDĚ

V úvodu jsem jako příklad podle mne jednoznačně nepochopené poslední tvorby uvedla poslední tvorbu takřka celoživotního vyznavače kubismu Emila Filly. Použiji tedy pozdního Filly i v závěru, ovšem na základě předchozích výzkumů s pootočením nepochopení o 180°.

Emil Filla na zámku Peruc u Loun, kde pobýval a pracoval na sklonku svého života v období 1947 – 1952, vytvořil cyklus slovenských lidových písní (1948 – 1951). Navázal myšlenkově na své kuboexpresivní lidové balady a písně z předválečné doby, v nichž s přestávkou pokračoval na plátnech ještě v letech 1947 – 1949. Postupně přešel k výrazu ve zcela jiném *podivném hybridním stylu, akceptujícím jak čínskou tušovou malbu, tak drastickou expresionistickou deformaci, ale dokonce i tvorbu Mikoláše Alše*²¹⁰.

„Lidové“ Fillovy svitky však oficiální klikou nebyly přijaty a umělec byl za ně doslova pranýřován. Filla si tehdy připravil rukopisně obhajobu proti posudkářům, kde mimo jiné píše:

*Písní národ se vykupoval ze rmutu života, v nich projadřoval svůj postoj k životu, píseň pro něj byla nutný ventil v životním napětí, kde duše uměním si prorážela projev své existence. (...) Uchvacují mě písně zbojnické a písně milostné. Písně zbojnické ukazují hrdinný poměr lidu k osudu, jeho optimistický rys, mužný charakter přijímání boje (...) Jsou jakýmsi vzorníkem pro každý boj, každou vzpouru (...) v písních milostných zračí se zas cudnost výrazu lásky, zdrženlivost a vroucnost citu. A přitom v určitých písních promlouvá kůň, sokol, orel, vrána, kvítek neb celá doubrava mluvou lidskou jako živoucí osobnosti, jako výraz bezprostředního vztahu k přírodě, což dovede jen básník. Motivy zakletí jsou též výrazem živelného vztahu k přírodě*²¹¹.

Bohužel pozdní Filla nebyl pochopen odbornou veřejností ani později.

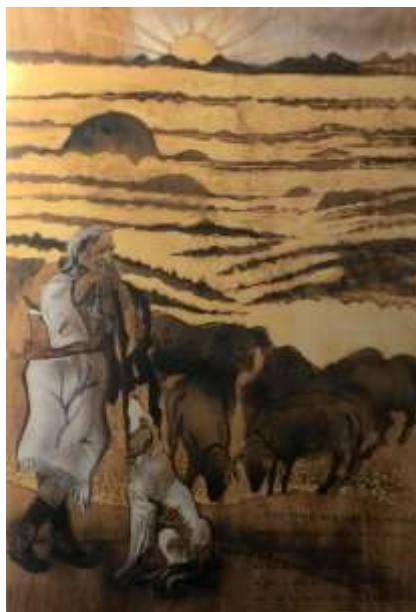
Co se tehdy stalo? Kubismus byl v padesátých letech napadán a neakceptovatelný jako formalismus, neslučitelný se socialistickým realismem. Filla se vrátil z koncentračního tábora, navázal na válkou přerušenu práci, plátno vyměnil za hedvábí nebo později častěji za papír a zvolil formu monumentálních svitků. Olej vyměnil za kombinaci kresby a malby barevnými tušemi. A pronásledovaný kubismus vyměnil v onen hybridní styl. Je to reakce. Filla, sám pronásledovaný za války a vězněný v koncentráku se tu pár let po návratu z jednoho znovu ocitl v podivném lágru nesvobody ducha. A tak se ve stísněné době padesátých let vrátil ke kotvě lidové písně, k zemi. Tento příklon dokládá i zemitá temná, ale teplá barevnost černí, hnědí, sieny, okru. Na svitku *Hy koničku, hy moj vrany*, 1951

²¹⁰ LAHODA, Vojtěch: Emil Filla, Academia, Praha 2007, s. 620.

²¹¹ Tamtéž, s. 622-623.

jsme svědky scény, kdy se nad koněm v posledním tažení slétávají vrány. Umírající kůň odkazuje svým pojetím na Picassova *Zraněného koně*, 1923, jehož reprodukci měl Filla ve svém archivu²¹². Vyznání z lásky k lidové písni (výše) i tento obraz jsou autobiografickým podobobenstvím. Filla vypráví o sobě. Naposledy se vzpínající koňská troska kubistických rysů vydaná na pospas mrchožroutům z odstupu času nepotřebuje komentáře.

Na jiném svitku *Ovce moje, ovce moje, len pomálu*, 1951 se Filla zpodobnil jako bača. Čestmír Berka o tomto obraze uvažuje jako o Fillovu epitafu²¹³. Necháme-li na sebe obraz chvíli působit, je zřejmé, proč. Starý bača v intencích jiné slovenské lidové písně, kde se zpívá *Ja som bača veľmi starý, nedožijem do jari...*, propojen očním dialogem se svým psem, vzkazuje stádu ovcí, ke kterému je natočen mírně bokem zády: *...lebo keď sa ja dokonám, nemám, komu vás zanechám, a potom sa, šihiminy, rozídete, ah že vy mňa ovce moje zabudnete*. Text je umístěn na obraze vpravo v rohu. Za skupinou se horizontálně táhnou vrstvy údolí s oblaky, krajina však není ryze tatranská, z dolin skrze oblaka vystupují vrchy Fillova Českého středohoří a dokonce i pupík Řípu. Filla sám se o hoře Říp v jednom ze svých starších textů, reflektujícím pocity z Buchenwaldu, zmiňoval jako o *mysu dobré naší naděje*.²¹⁴ Jestliže jako celek *Písně* vyznívají nevesele truchlivě jak z Erbenovy vodnické balady, zlatavý nádech od paprsků slunce explicitní scénu loučení před blízkým odchodem prosycuje melancholickým sic, ale přeci světlem naděje.



Obr. 89 Emil Filla, *Ovce moje*, 1951, kombinovaná technika, papír, 291 x 181 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny

²¹² Tamtéž, s. 634.

²¹³ BERKA, Čestmír: Emil Filla. Zbojnické piesne slovenského ludu, Bratislava 1980, s. 81.

²¹⁴ Podobně pro sebe významnou krajinnou dominantu vytrženou z místopisného kontextu (zde zřícenina Trosky v Českém ráji) umísťuje na svých posledních kresbách Karel Šlenger.

České středohoří zmíněné zde v souvislosti s obrazem *Ovce moje ovce moje*, se nakonec stalo poslední Fillovou krajinou. Blíže je poznal již na počátku 30. let a vzpomínal na ně v lágru. Uprostřed této krajiny kolem Peruci, v okolí Slavětína maloval Filla vášnivě až do konce své tvorby na podzim roku 1952. Maloval i za nepříznivého počasí, v zimě, dešti. Vášeň, ženoucí ho k tvorbě, byla zhoubná a jeho nemocné srdce vysílila natolik, že musel na podzim 1952 z Peruce odjet. Zemřel v říjnu 1953.

Zemité obrazy mýtické krajiny, bez lidské postavy, po způsobu čínské tušové malby, vystavěné ovšem na rozdíl od vertikálních svitků *Písní* horizontálně, nejsou realisticky zachyceným pohledem. Mají hloubku, vnitřní, osobní smysl, nejsou obrazem rezignace, ale svědectvím vášně. Oproti kubistickému, u Filly v podstatě apollinsky rozumovému přístupu konečně opět přichází na řadu cosi dionýského, pud smrti. Návrat do krajiny, k temným barvám země v době, kdy ještě není daleko německá okupace a svoboda je znovu ohrožena, dávají hluboký smysl. Označit tento cyklus krajin jako čistou lyriku bylo by matoucí, jde tu o dovyprávění, epilog příběhu. Zároveň jako v *Písních*, tentokrát explicitně skrze krajinu - zemi, Filla vyjadřuje svůj nesouhlas a protest proti tomu, co se zde děje²¹⁵. Takovou formulaci protestu či vzpoury rozhodně nemůžeme chápat v době jejího vzniku a v kontextu Fillova života a díla (Československo již zažilo své *procesy* a Stalin stále na živu) jako úlitbu socialistickému realismu či rezignaci. Přesto jsou tyto krajiny i dnes takto často vnímány.

Na podzim ta krajina u Vás má zvláštní kouzlo – opuštěnosti -, všechno se chystá ke spánku a jako na truc ještě se vše rozzáří barvami, jako by každý strom ještě vysílal své vlastní světlo. Vše se loučí s létem – jeřáb ulétá v krajinu jinou – pusto a nevlídno krajem i ladem – člověk se dívá dále, než je obzor, jako by chtěl uvidět vidinu příštího jara přes příští mlhy a sněhy, jako by chtěl vysnít lepší budoucnost.

*Škoda, že jsem nebyl na světě, když ty všechny kopce chrlily lávu a dýmaly čoud a země se trásla, hromy byly a dunělo to a praskalo – jen památka na to zůstala a celá krajina tou připomínkou žije a na rozdíl od jiných krajin má v sobě život, drama vzpínání se k nebesům a mluví o vzdoru proti všemu, co tlačí dolů a ponižuje. Nikde není ve světě tolik krásy jako tady a lidé to neznají – jen ty o tom víš.*²¹⁶

Vojtěch Lahoda ve své fillovské monografii poznamenává: *Zdá se, že si s Fillovými Písněmi nevíme rady ani dnes. Tak Tomáš Pospiszyl při recenzi lounské výstavy Písní²¹⁷ napsal: «Kombinace Mikoláše Alše a tradiční čínské malby všem nebezpečně připomínala kuchařské umění pejska a kočičky. Dodnes váháme, jestli byl Filla tak zmatený, zastrášený,*

²¹⁵ Tomáš Winter interpretuje krajiny Středohoří nikoli jako Filovu interpretaci socialistického realismu, ale jako *důsledek psychického nátlaku a zároveň výraz malířova vzdoru (...)*, in: WINTER, Tomáš: *Od idylly ke krajině temnoty a příšer. České středohoří Emila Filly*. Umění LII, 2004, č. 1, s. 37-51.

²¹⁶ Emil Filla, dopis Ladislavu E. Drahošovi, 21. říjen 1952, cit. in: JANATA, Michal: *Emil Filla*, in Štefančíková, Alica (ed.), Galerie Benedikta Rejta, Louny 2015, s. 136.

²¹⁷ Výstava Emil Filla, *Písně*, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, 2003.

nemocný nebo geniální»²¹⁸. Lahoda o pár vět dál však konstatuje, že svitky v Lounech ve svém celku působily monumentálně a rozhodně ne ustrašeně a vedle pesimismu nesou v sobě jakousi až ničivou sílu.²¹⁹

Neváhám mezi zmateností, zastrašeností, nemocí ani genialitou. *Písně* i zemité okrově rudě černé krajiny Středohoří s recyklacemi, repetitivními, citacemi, radikální proměnou stylu a zároveň implicitně vloženou nadějí probleskující skrze zjevný smutek, mne neuvádějí v bezradnost, ale v tichou radost. Držím tomuto Fillovi palec, obdivuji se mu tak jako v jeho expresionistických počátcích. Opřena o koncept posledního obrazu mohu bez obav o našem nejuznávanějším představiteli kubismu prohlásit, že zde pro mne znovu začíná být *opravdový*. Pozdní Filla žije v pravdě vášnivě stejně jako v *Milostné noci* z dob *Osmý* roku 1907²²⁰.



Obr. 90 Emil Filla, *Od Slavětína*, 1952, kombinovaná technika, papír, 26 x 72 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny

²¹⁸ Lahoda, Vojtěch: *Emil Filla*, Academia, Praha 2007, s. 634.

²¹⁹ Tamtéž.

²²⁰ Srov. KLIMEŠOVÁ: Marie. *Roky ve dnech*, Arbor vitae Řevnice, 2010, s. 213-222.

7.4 CO DÁL?

Poslední obrazy se během bádání a třídění poznatků vyprofilovaly z hypotetického tématu v téma skutečné. Na zevrubnější sondu čekají další díla. Vynořující se souvislosti vybízejí k dalšímu a hlubšímu průzkumu. Naznačené sondy do hlubinné psychologie si žádají dialog s odborníky na tato témata z oblasti psychologie a případně i kulturní antropologie. V tomto multidisciplinárním duchu pak lze rozvinout i další dialog, týkající se ikonografických motivů. Ve své práci jsem se zaměřila na díla, vzniklá v období 20. a 21. století, nabízí se tedy i zpracování tohoto tématu odborníky na příslušná období, předcházející mnou vymezené časové pole sledování.

Tato práce je vzhledem k šíři tématu teprve začátkem, otevíráním obzoru. V příštích letech zamýšlím dovést ji do dalšího, nejen teoretického výstupu. Téma posledních obrazů u nás obdobně jako na teoretické bázi nebylo dosud zpracováno v rámci výstavního projektu. Zde vedle dále rozvinuté teoretické základny této práce zúročím i zkušenosti ze své kurátorské činnosti. Ocitnou-li se díla fyzicky vedle sebe, dochází k jejich dialogu, k přímočarému potvrzování i vyvracení předpokladů, začínají vystupovat další souvislosti. Věřím, že společenství posledních obrazů potvrdí in situ tezi, že umělec se na stará kolena *nevykrádá*, jak je mu stále často vytýkáno, a pakliže se navrácí, recykluje, užívá repetice, citace atd., má to svůj hluboký smysl.

„Děkuji za naději“ směřuje ode mne z tohoto břehu zatím po osmiletém čtení zpráv z předpraží druhého břehu těm, kteří nám je tu zanechali.

8 APPENDIX

8.1 ALENA KUČEROVÁ. O OKÁCH, POCITU VINY A DALŠÍCH DŮLEŽITÝCH VĚCECH

Alena Kučerová (1935) se v roce 2015 nedlouho před svými 80. narozeninami ocitla na v bezprostředním ohrožení života. Malovala zrovna jeden ze svých obrazů, a červeno zelenou kompozici, kde na lesklé ploše červeného laku se rozbíhají linky, větvi se ve spleť větévek, větvi se a větvi...

Vyprávěla mi pak, že když obraz malovala, cítila, jak se ve ní rozlévá horko, bylo jí stále víc slabo, ale malovala dál..., linky se větvíly a větvíly, ale vše bylo takové tupé... a pak jí blesklo hlavou: něco opravdu není v pořádku! Má diagnostikováno aneurisma, výduť praskla, a krev se rozlévala a rozlévala, jako na červeno zeleném obraze, který byl bezprostředním záznamem vyprchávacích sil. Vše dobře dopadlo, *tupý obraz*, jak jej nazývala, pak ještě toho jara přemalovala na *Velkou překážku* (2015). O dva roky později jsme se u ní doma ve Lhotě opět dotýkaly tématu konečnosti lidského života. Tento rozhovor zařazuji do své práce o posledních obrazech, neboť bezprostřední reflexe Aleny Kučerové dotýkající se tohoto tématu dává pohledu na poslední obraz další rozměr.



Obr. 91 Alena Kučerová, *Velká překážka*, 2015, syntetický lak, karton, 70 x 100 cm, majetek autorky

2. 5. 2017 Lhota

Je úterý z kraje května, na modrém nebi ubíhají bělavé mraky. Malá zahrádka, obehnaná plaňkovým plotem, začíná rozkvétat, dvě bílé slepičky svítí ze stínu pod stromem. Alena Kučerová za domem věší prádlo: Můžu to dověsit? Teď je to ideální. Fouká a přitom svítí

slunce, večer už možná přijde bouřka. Ukáže na nové laky, abych si je zatím prohlédla, a pokračuje ve věšení.

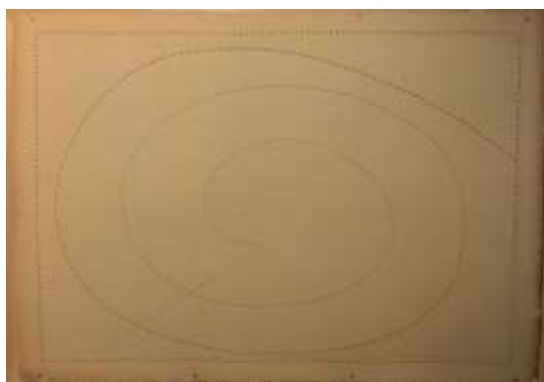
Nové obrazy dosychají v kůlně. Na podzim do původně bílého a časem zežloutlého kartonu vypichovala kompozice. Staré kartony došly, nové, časem nepředpracované, překryla lakem. Něžná bleděmodrá se světlezelenou působí svěže jarně a optimisticky.

Dověšeno. Jdeme kolem záhonu, připraveného na letošní setbu, ukazuje na uschlý vykopaný keř rozmarýny: Taková škoda, letos zmrzl. Ještě loni to byla rozmarýna, rozrostlá a vysoká jak někde ve Středomoří, každý rok bohatě kvetla. Bleděmodrá, zelená. Jako na nových kompozicích, které jsem si právě prohlédla. Jdeme kolem výběhu slepic, komentuje: *Už jsou jen dvě, kohout je zakopaný támhle pod keřem, tak nenesou, jen jedno vajíčko denně, už jim ale nového nebudu pořizovat. Pojď dál.*

Grafička, která je zastoupena v řadě významných sbírek včetně slavné sbírky současného umění pařížského Centre Pompidou, bydlí skromně. Malý domek po prarodičích, dvě místnůstky, v první se žije a spí. Kanape, stolek s židlemi pod oknem, knihovna, kredenc, kachlový sporák, kamínka. Nad kanapem fotografie rodičů a prarodičů. Vedlejší místnůstka studená jako ložnice za starých časů. Žádné ústřední topení, a zavedená voda prý do tohoto domku nepatří. Pumpa je přeci na dvorečku. Na bíle prostřeně stoličce ve středu místnosti je vždy smaltované umyvadlo s čistou vodou. Je příjemně zatopeno.

LŠ: O minulosti a vyhozeném lisu bylo psáno už mnohokrát. Můžeme dnešní rozhovor začít u toho, co děláš nyní?

AK: *Syn mi přinesl kartony z atelieru, který jeho dlouholetý spolužák a pevný přítel vyklízel. To byl atelier jakéhosi umělce, staršího než já, takže tam ležely dlouho. Kartony byly stářím přece jenom poznamenané, a Jeníček řek', tady máš, mámo, ten Ludvík neví, co s tím, a že byly takové milé, tak jsem si je ráda vzala. Po určité době jsem na ně začala dělat zase na obvyklé způsoby, kresby a samozřejmě, zase dírky.*



Obr. 92 Alena Kučerová, *Bez názvu*, 2016, kombinovaná technika, karton, 70 x 100 cm, majetek autorky

Já to už ani nechci slyšet, ty dírky, jenže já to tak ráda dělám... Tady (ukazuje k oknu), zrovna tady měl dědeček verpánek, tady seděl a tady měl šídlo, a dělal. Měl botu připevněnou na stehně a dírkoval tu botu po obvodu pro takové ty kolíčky, a tak to dělám po tom dědečkovi. Dírkovat na kartony je docela snadné. Kdyby to byly plechy, byla by to velká dřina. Těžko vystihnout, o co tam jde, ale některé věci jsou zcela zřetelné, třeba květinky a plůteček a ptáček... Může tam být leccos a některé věci jsou duchovnějšího rázu.

Já se tomu směju, ale je to vlastně pokračování celé moje tvorby, tak bych se neměla tomu smát. Teď mne vábí oka, taková děsivá věc (usměje se provinile), která ve mně vyvolá vzpomínku na jednoho kocoura, který mně tu kradl malé králíčky. Ten králíček do tmy smutně kvičel, bylo slyšet to jeho volání do dálky, a tak jsem tomu mourovi nastražila oka. Tak děruji na kartony oka. Jo, drátěná oka. Takže ty práce jsou vlastně něco dosti hrozného. Zároveň mne uspokojilo, že oka fungovala. Toto oko ovšem zrovna zafungovalo, že se uškrtil jiný kocour. Já jsem je totiž nastražila na cestu, po které chodili veškerý lhotecký kocouři ke mně. On se uškrtil bílý kocour, který tam visel opravdu jako duch a velice mne to zasáhlo, ta nespravedlnost, ke které došlo. Tak mne to naštvalo. Ale já si myslím, doufám, že nemám takový hřích, že jsem uškrtila jiného kocoura. Znázorňovala jsem to už několikrát.

LŠ: A to on tenhle měl určitě taky nějaký vroubek... Takže to je to téma S malou smyčkou. To by mne nenapadlo, že je podloženo takovým příběhem...

AK: *Ale je to abstrakce, současně šikovně propojená s tím, co je, co se děje, se skutečností, současností. Protože mě (významně) Někdo taky brzy uškrtní, protože už se na to nebude chtít koukat, jak tady straším už osmdesát let. Tak si dělám legraci, a je to tak na půl. A je to ze života, jako celé moje dílo je těsně ze života. I když ty abstraktní věci, co jsem dělala v padesátém devátém a pak to pokračovalo v 60. letech, ty byly vždycky absolutní abstrakce. Byly dotekem nějakého dosti velkého pocitu, který nemůžu přesně vyslovit, a proto jsem dělala abstrakci. Ale zase jsem se potom ráda ponořila do toho přírodního a nikdy do bolestného. Tomu jsem se vyhýbala (směje se). To jsme došly prakticky k realistické tvorbě. Když mě zlobily děti, udělala jsem zlobivé děti. Nebo cestou z vlaku mne něco zaujalo, tak jsem udělala ten pocit. Na Dlouhém lánu je poliklinika, tam byla strašlivá zubní vrtačka, která mne kdysi dosti zohavila. Vylámala čelist. To jsem měla ještě zuby (směje se pobaveně). Viděla jsem tam z okna zvláštní topoly, a udělala jsem z toho pěkný pohled z okna, který se tiskne v barvách postupně.*

LŠ: Tvoje věci v sobě mají rytmus a vlastně i melodii. Body, pomlky, linie... Jak je to, ty a hudba?

AK: *Hudba...bez ní bych vůbec nemohla existovat, od mládí...*

LŠ: A hrála jsi na něco?

AK: *Já jsem hrála na klavír, jako každá holčička. Dřív se také hodně zpívalo. Já když si chci zazpívat... znám tisíce písní...teda to bych kecala (směje se), já znám stovky písní: slovenské, moravské, české, ty mne tak nebavily, a maďarské. A ten kůň když utíká, tak to je rytmus, to jsou ty maďarské písně (slovo písně Alena zpěvavě pokládá).*

Když jedu, (minulost stává se na okamžik přítomností), teda teďka jsem unavená, a takováhle kostra na koni je také dost příšerná představa, tedy když jsem tehdy jela, tak jsem si vždycky zpívala. Promlouvám s koněm a pak přejdu do písničky. To je taková radost ze života. Teď si zazpívám, když mne nikdo neslyší, a když si zazpívám, tak si uvědomím, že mně nic nechybí.

LŠ: Takže rytmus a hudebnost Zastavme se ještě u barvy: Jak se to má, Alena a barvy?

AK: *Když jsem vyhrála cenu v Bielle v roce šedesát sedm, tak jsem si mohla pořídit nejlevnější auto za ty tuzexy. Byla to Renault osmička, lehounký autíčko. A tohle autíčko bylo důležité. Byla jsem okouzlena třeba takovou cestou do prudkého vrchu (dáváním úžasem vydechne). Ty asfaltové cesty, kdy nevíte, jak končí dálka, obzor najednou mizí, a pak se to strhne dolů, tak takový ty momenty, ty mne vábily právě k barevnému znázornění. Jak jsem však používala ty tiskařské barvy a ani jsem je nijak neustalovala, dostala jsem strašlivou alergii a téměř jsem nevyvázla životem.*

LŠ: Takže přišlo období černobílé...

AK: *Ano. A dnes, když už grafiku nedělám, jsou tu zase barvy. Industrol a výšivky, dosti nesourodá věc, co? Výšivka, to je věc úplně opačného působení na člověka. Na to si každý rád mákne. Když tu byl pan doktor Zemina, začal tu výšivku hladit, a zjistil, že je dosti plastická.*

LŠ: Ony jsou některé tvé výšivky skutečně hodně vrstvené. Jak to přišlo?

AK: *Něco jsem vyšila, a pak se mi to nelíbilo. Vyparávání je dost náročné, a tak jsem to radši převyšivala. Výšivky jsou hodně barevné. Tam jsem se na stará kolena vyrádila. Při tom vyšívání jsem zkoušela sama sebe, že nebudu nic předpovídat, ani nic předkreslovat, že to mám všechno jen v hlavě, a že to nechám prostě a úplně jen osudu, co z toho vyleze. Ta zbylá předýnka leží támhle v krabici (ukazuje zálibně), dostala jsem je od Mařenky Blabolilové po její mamince, a moje maminka mi také nějaké zanechala a můj bratr přivezl, trošku jiné tóniny z Německa. Tak tam to čeká už asi marně.*

LŠ: Ale dokončila jsi nedávno, loni na podzim, ještě jednu květinovou.

AK: *Už jsem ani nečekala, že ji dodělám, myslela jsem, že zahynu dřív, než ji dokončím.*

LŠ: Tahle „poslední“²²¹ výšivka je trochu jiná, nežli ty předchozí...

AK: *No, ta je totiž iluzivní. Tam je průhled skrze stvolky kyttek. To jsem věděla, že udělám. Jenže jsem netušila, že skrz ty stvolky ještě udělám to, co leží za nimi. Třeba kameny, nebo útvary, které ráda dělám z cihel na své zahradě. A za těmi útvary ještě bude krajinka: okraj dalekého lesa, nějaké chroští, pole, a za těmi poli ještě bude západ, ale ne přímo západ slunce, ale taková barvička jakoby západu. Jestli jsem myslela na smrt, to je možný. Protože se tím zabývám docela ráda. Zkoumala jsem, jestli ji*

²²¹ V současnosti (počátek roku 2018) Alena Kučerová opět začala vyšívat. Poté, co se jí zdál tísnivý sen o černém psu, který ji pronásleduje (černý pes se jí ale vyskytuje již na starších kresbách ještě z předchozího století kolem ilustrací k básním Christiana Morgensterna), se pustila do nové výšivky, navazující na tuto zmiňovanou v rozhovoru. Začíná pohledem z domku do zahrady.

dovyšiji, dřív nezhebnu, no a nakonec jsem ji teda dodělala. Dokonce jsem ji pak i vypnula.



Obr. 93 Alena Kučerová, Bez názvu 2016, výšivka, textil, asi 40 x 30 cm, majetek autorky

LŠ: A ještě máš jeden lak z podzimu takový výjimečný, je modrý a oranžový barvami západu, a je na něm jako by monogram.

AK: Ten monogram (zálibně), to se teda trefily barvy. To je normální industrol, kterým se lakují židle, okna, zvenčí, zevnitř, vydrží všechno. A najednou jsem měla připravenou plochu, na kterou něco udělám. Nevím, co. A pak to přišlo samo.

LŠ: Je to ornament jako pro výšivku.

AK: No, ona je to skoro taková moje značka. Dalo by se říct, kdyby se v ploše toho obrazu, nebo co to je, obraz to přímo není, člověk někde zachytil, tak by tam možná našel A, jako...Alenka?



Obr. 94 Alena Kučerová, *Bez názvu (monogram)*, 2016, syntetický lak, karton, 70 x 100 cm²²², majetek autorky

LŠ: Práce s písmem je u tebe již dlouho skutečně neobvyklá. Navíc tohle není žádný lettrismus.

AK: *Ono se dřív tak krásně pracovalo s písmem... a teď se úplně děším, když se říká, že děti se budou učit jiné písmo, než psací. Vždyť jaká je to radost, když píšeš psacím písmem. To můj dědeček, švec, obyčejný tvor, on když nadepisoval třeba korespondenční lístek, tak nádherně vykroužil: Ctěná paní, nebo jiný písmena, nebo svůj podpis, to musel mít z toho takovou radost, vid'?*
To psací abeceda, ta jako když se ti sama vysype z psacího stroje. To byly kdysi taky krásný písmena z těch starých strojů, z Underhoodů. A z těch písmen psaných strojem jsem Láďovi (Alenin bývalý muž Vladimír Kopecký) připojila k normálnímu dopisu ještě lístek, pro radost z těch krásných starých písmen.

LŠ: Můžeme se zase vrátit v čase, od starého krásného písma do současna? Jak vnímáš současné výtvarné dění?

AK: *Sleduji to a teď úplně poslední děj je prazvláštní. Že nějaký umělec, jak se jmenuje? Richter, nebo tak nějak... (ujišťuju se: Gerhard Richter), dělal něco v tom východním Berlíně, takový všelijaký nějaký tohle, a teď udělal něco podle fotografie. Je to důkladně vypracovaný, a najednou na to skočej' ty kunsthistorici a daj' tomu obrovskou cenu, faktickou cenu, v dolarech, tak to teda se strašně divím. Za to, že dělá nějaký ledový kus, a ne provaz, který visí ze stropu. Je to pro mne zvláštní, ještě nezažitý. Nevím, podle fotky bych teda nedělala v životě, ale když ho to baví... (směje se a pak se zamyslí). Jestli v tom není ještě nějaký další smysl. Třeba, jak taje ledovec. To já si myslím, že je tam nějaký hluboksmysl. A potom jsou lidé, co si s tím vůbec nedělají hlavu. Jako bych do výstavní síně přinesla ty cihly, co si skládám na dvorku. Tak to by mi připadalo pitomý. Ty si skládám pro kytky a pro sebe k radosti, nepředváděla bych je jako umělecký dílo. A třeba ten rozpadlý plot bych mohla vystavit lehce, jak je svázaný drátem, ale on je svázaný, aby se nerozpad' ! Prostě s ním pracuju, ráda drátuju všechno, co se mi rozpadá, ale to přece nebudu vystavovat.*

²²² O tomto obraze mi Alena Kučerová po té, co jej čerstvě dokončila, sdělila, že by to mohl být „takový její epitaf“.

LŠ: Nebo ty soustavy žebříčků, cos tu připravila slepicím...

AK: *No prostě tímhle se nezabývám. Potřebuju, aby mé věci vyjadřovaly nějakou duchovní radost nebo svobodu. Pro mě byla práce vždycky absolutně svobodná. Ale za minulého režimu se takhle dělalo.*

LŠ: Ovšem tehdy byla jinak nastavená situace.

AK: *Svoboda byla cennější, teď se může cokoliv. Teď jsme na to káply, tehdy šlo o držku. Když třeba Knížák vyhodil tu postel na ulici, tak to bylo dobře. Ale teď když někdo něco takhle pohodí... (trochu se zachmuří) a pak tam napíše, že je to uměleckej akt ...tak už je to jedno (pousměje se), tak může vyhodit, co chce nejraději. Jedině ne bombu (zachmuří se), jenomže ty bomby přijdou nakonec stejně taky, to už za chvílku bude taky zábava. Vošklivá. Já si představuju, že jsem takový mizející pokračovatel staré historie. Protože skutečně leccos mizí.*

LŠ: Je to povzdech věřícího člověka?

AK: *No vždyť my křesťané jsme taky ničili, a co husiti, co toho bylo zničeno. To říkám teda já, i když jsem taky nábožná určitým způsobem. Já jsem pro to, aby byl nábožný jednotlivec, vždycky každý sám. Protože jakmile jich je už pět, deset, tak to začne být nebezpečné. No může každý být hodný, když chce, a když nechce, být zlosyn. Ale to taky nevíš, jestli to vlastně není dobře. To je velká otázka. Já jsem na té straně, že nebudu zlosyn.*

LŠ: Ono to, kdo a proč a jestli je zlosyn, je už v Jidášovi. Jako by v tom byl Boží úrdek.

AK: *Jidáš (rozzáří se)... Jestliže je Pán nad námi, tak on ho k tomu dovedl. Už v mládí jsem na to přišla. A ten Jidáš, dokonce mu to bylo líto, ne? A vlastně, byla to vůbec pravda?*

LŠ: Pravda je, že Písmo prošlo mnoha korekturami.

AK: *On ten Ježíš přišel s takovou dobrou myšlenkou, že máme být dobří. Ale zase nebyl takový úplně. On tam někde říká, buďte chytří jako hadi. No nebudeme to dál rozbírat, protože k ničemu nedojdeme. Ale já jsem si prostě řekla, že nebudu dělat ošklivé věci. Někdo dělá rád ošklivé věci. Smutné. Ale nejen smutné, třeba i hnusné. A já se divím, že tak může někdo žít, že se hned radši neoddělá. Já bych o tom oddělení taky někdy uvažovala. Hajnému tady jsem to říkala, když jsem měla koně a jeli jsme lesem: Tady, hajnej, tady kdybyste mě odstřelil, až na tom budu blbě, tak to bych vám byla vděčná. V lesích jsou taková zvláštní místa, kde myslivci krmí kance. Tam leží všechno možné, i kosti zvířat. A ti kanci všechno sežerou. Takže by nebyl žádný hrob potřeba. (směje se té představě) A zůstala bych v přírodě. Přirozený kar.*

LŠ: Když už jsme u těch hrobů ne-hrobů, to se mne tuhle Karel Oujezdský ptal, jestli je pravda, co se o tobě povídá, že jsi zakopala televizi?

AK: *Je to pravda. Zakopala jsem ji. To jsme jely s tou televizí, nebyla ani moc velká, s kamarádkou támhle za Starou Boleslav, tam byl dvůr. A naivně říkám: My vám tady vezeme televizi. A ten pán mi říká: To je vaše televize? Já: Ano to je moje televize.*

Kdybych byla zalhala, že to je kamarádka, ta byla ze Staré Boleslavi, tak by ji vzal, a nekecal by. Ale já po pravdě povídám, že bydlím nedaleko, tady mám legitimaci. A on se koukne a: No, tak to musíte do Benátek nad Jizerou! To je hrozná dálka. Tak jsem tu televizi zakopala. A mrzí mne to, protože je to neekologický.

LŠ: Takže to nebylo žádné gesto proti televizi. Takhle tedy vznikají legendy.

A teď mi prosím ještě pověz, máš v hlavě nějaké obrazy, na které se chystáš?

AK: *Vůbec nemůžu říct, že bych měla momentálně něco v hlavě. Nebudu se opakovat, zkrátka, musíme vědět, kdy přestat. Vid'?*²²³

²²³ ŠIKLOVÁ, Lucie: Alena Kučerová. O okách, pocitu viny a dalších důležitých věcech, Revue Art 2, 2017, s. 6-13

8.2 PETR PASTRŇÁK. ZATÍM POSLEDNÍ OBRAZY - NIKDY NEMALUJI TO, CO MÁM PŘÍMO PŘED OČIMA, ALE TO, CO MÁM V SOBĚ

Petra Pastrňáka (1962) ve své práci o posledních obrazech zmiňují proto, že představuje případ, kdy autor odchází *jinam*, a přitom se nejedná o definitivní odchod z tohoto světa. Popisují zde možná přechodné „uhasínání“, umělecky tvůrčího života úspěšného autora na vrcholu sil, který tráví většinu posledních let u svého indického guru a své duchovní usilování směřuje do meditace a realizuje vnitřní život.

Odvímám si před očima jeho poslední tvorbu a začínám reminiscencí někde kolem roku 2008. Zpátečnictví je na místě, protože co pro jiného rok, pro Petra Pastrňáka šest zpět. Již dlouhou dobu dělí svůj čas mezi Indií a Česko. Chce se říci: žije a pracuje v Tiruvannamalai pod horou Arunáčalou a tvoří v Praze. V Indii pracuje v zahradě ašramu, a „rozpuští ego“. Ve stavu vyprázdněné mysli nemá potřebu malovat. Čas indický zabírá větší část roku, a než se v Praze ve svém ateliéru pod Petřínem přenastaví do malířského režimu, nastává pomalu čas opět balit kufr. V takovém rozpoložení se obrazy nechrlí a poslední tvorba nenaskakuje závratnou rychlostí. Ač jde o malíře středních let, do „poslední tvorby“ je třeba zahrnout tři etapy, počínaje obrazy starými již deset let.

Monumentální plátna čínských továren působí jako temné podhoubí blížícího se požáru. Tyto černé industriální obrazy Petr Pastrňák namaloval během dvou týdnů rezidenčního pobytu v předolympijském Pekingu 2008. Čína na něj dolehla s veškerou svojí temnotou a tíhou. Maloval většinou po nocích. V Číně malované obrazy jsou odrazem z deprese zpod věčně potměšlé oblohy bez slunce, jehož impuls pramení v osobní historii. Malíř, trávící alespoň polovinu roku v Indii pod Arunáčalou, horou, která je uctívána jako vtělení boha Šivy a duchovní střed světa, cestu do Číny hodně zvažoval. Zatímco v duchovní Indii prakticky nemaluje, z materiální Číny, kde nenachází duchovní rozměr, za dva týdny přivezl do Čech úctyhodnou roli nových umělecky silných pláten.

Obchvaty, silniční uzly, šňůry aut, pomalu se sunoucích měst, klaksony. Mrakodrapy, lesk skleněných stěn, barevná světla reklam. Opuštěná továrna. Ocelárny, chemičky, elektrárny. Komíny, mlha, smog. Temně tepající Peking - černá Ostrava. V industriálním prostředí bývalé továrny, jejíž některé prostory na čas využili místní umělci jako ateliéry, v prostředí evokujícím náladu dětství v 60. letech Petr objevil místnosti dosud vybavené sektorovým nábytkem se štosy kancelářských papírů a agitačními nástěnkami. Dýchalo to přísností a disciplínou. Nad bohatstvím štočků svého papíru ho napadlo využít jej při malbě. Sám k tomu poznamenává: *My, co jsme byli spojeni s Ostravou, vnímáme továrny velice sentimentálně, máme je rádi*. Opuštěná továrna vybudila v Petrovi pracovní náladu.

V útrokách čínské metropole tak během čtrnácti nocí, s jejichž temnotou soupeřily potměnělé dny za sluncem neproniknutou clonou prachu a zplodin, vznikl cyklus "černých obrazů". Nová huť, Čínská továrna, Šanghaj.

Ze čtyř čtverečních metrů černého plátna září s mdlou intenzitou světla monstrózní bludičky pozoruhodný chaos. Ačkoli relativně světlá plocha zabírá dobrou polovinu, obraz sám působí temně. Před očima se odehrává makabrní divadlo podivných útvarů, které jako komíny trčí kolmo vzhůru, ježí se, expandují, dští světlo i síru, nebo se jako líné ponorky válí v temnotě privátního potěmnického přístavu. Tu a tam rudě probleskne pekelné světélko. Uspořádaný chaos ubíhá jako negativ stínohry po délce ohromujících třech a půl metru. Čínská továrna. Předobraz - Ostrava.

Energii, kterou umělec v Číně nasál, proměnil skrze *Hořící lesy* představené na výstavě ve Špálově galerii. Hořící les, to je projekce zážitku vnitřního požáru na plátno. Jednotlivé obrazy většinou vznikly v rozmezí let 2008 – 2010. Jejich geneze však sahá ještě o pár let zpátky, k cyklu *Lesy*. *Lesy*, to jsou Petrovy Beskydy, prales Mionší u Frýdku-Místku, mokřinatý lesík za Ostravou. Představují tajemné přírodní scenérie na trojmezí symbolismu, exprese a abstrakce. Petrova tvorba přináší požitky mysli skrze oči, konkrétní vizuální zážitek však prvotně jeho obrazům nepředchází. To platí i pro *Hořící lesy*, které tak přesvědčivě žhnou před očima. Jedním z impulzů k *Hořícím lesům* může být četba a ruského nábožensky orientovaného filosofa N. A. Berdajeva, činného zhruba před sto lety, který přichází s vizí světového požáru: V očištném požáru mnohé shoří, vetchný materiální oděv člověka a světa zetlí... zvítězí oheň ducha nad vlhkou teplotou těla. Monumentální sálající a žhnoucí plátna se ale v prvním plánu rozhodně nezakládají na symbolice cesty od živlu k živlu. Je to záležitost ryze vnitřní, a souvislosti jsou intuitivní. *Lesy* hoří, protože se vypořádávám s tím vším, chci, aby přišlo něco nového.

Oheň vystřídal další živel, na plátnech následujících po hořících lesích se rozpoutává Bouře. Ohňovou žhnoucí barevnost nahradila chladná. Expresivní výraz stříkaných a vymývaných obrazů se stupňuje v katarzi, ale základní vnitřní a formální východisko se nemění. Po *Požárech* a *Bouři* přichází klid. Oproti předchozí „dějovosti“ jemně procítěná, lyrická *Série Jarních lesů* přináší lesy čerstvě zelené, lesy jemných křehkých a ještě nezralých větviček a proutků, jakoby vzešlých z popela předchozího spáleníště.

Poslední tvorbu představuje série válečkových abstrakcí, kterými Petr Pastrňák v létě 2013 navázal na, v době jeho vzniku poněkud osamocený, válečkový obraz z roku 2003. Podobně jako u tohoto svého osamělého předchůdce ona dosud poslední silná série²²⁴ vychází z jasné a pestré barevnosti na bílém podkladu. Radikálně se odvrací od živelné konkrétnosti bouří a lesů hořících i následujících jarních a navrací se k čistě

²²⁴ Autor od té doby žádný další ucelený soubor obrazů nenamaloval a k malování přistupuje pouze zřídka v krátkých obdobích během pobytů v Čechách.

bezpředmětnosti. Ocitá se tam, kde jednou již byl. Jeho: *Nikdy nemaluji to, co mám přímo před očima, ale to, co mám v sobě*, spolu s postupujícím vyprazdňováním mysli, konvenuje s těmito barevnými hrami mysli – nemysli.²²⁵ Proto, pokud se tak skutečně časem ukáže, tyto barevné kompozice chvějivé prostupnosti, klidné i číře radostné, zůstanou jeho poslední silnou malířskou větou.



Obr. 95 Petr Pastrňák, *Bez názvu*, 2014, akryl, plátno, 140 x 200 cm

²²⁵ ŠIKLOVÁ, Lucie: *Nikdy nemaluji to, co mám před očima. Petr Pastrňák. Poslední obrazy*. Revue Art 3, 2014, s.

2 – 35.

9 EPILOG

V roce 2012, tedy v druhém roce práce a úvah na téma posledních obrazů, mi nečekaně zemřel otec. Horolezec ze staré školy, žádné kondiční a technické lezení na stěnách. Důležité byly hory. Nechtělo se mu stárnout, uvnitř sebe letopočty odmítal. Navíc měl vynikající kondici. Bylo mu přes sedmdesát, když se účastnil výpravy na jihoamerickou Aconcaguu (nejvyšší hora Ameriky, 6959 m. n. m.), jejíž úplný vrchol sice tehdy pro nepříznivé počasí nezdolal, ale o tom to je i není. O pár let později se chystal jako každoročně na jarní Tatry. Ještě před začátkem akce jako by shůry někdo spouštěl brzdy: táhnoucí se chřipka, obsazená chat, ztracené mačky. Při výstupu na Ostervu (1983m. n. m.), se mu tenhle moment stal osudným. Sám ještě zpětně líčil, jak s kolegou dosáhli ze sedla na úzký hřeben, a otevřelo se nad nimi nebe, bylo krásně, jasné slunce, namáhavé převýšení za sebou, a jak v opojení z té krásy, námahy a z toho, že „jsem zase nahoře“, přestal dávat pozor na každý krok, v horách tak důležitý. Půjčené mačky, širší, než byl zvyklý, se mu v té chvíli opojení a nepozornosti o sebe zasekly a následoval pád 200 metrů bez lana. Zázrakem přežil. Následovaly dva měsíce v nemocnici, několik operací. Byl plně při smyslech, zprvu se uzdravoval, měl velkou vůli, a vypadalo to, že jej brzy pustí domů. Po poslední operaci přišlo však prudké zhoršení, zdánlivě se zraněními, způsobenými pádem nesouvisející. Nakonec skončil na přístrojích v umělém spánku.

Chodila jsem za ním každý den a pozorovala, jak zprvu nesmělé jaro venku nabývalo postupně sil a uvnitř v nemocničním pokoji se odehrával opačný proces. Poslední týdny již návštěvy probíhaly v tichu bez možnosti slovní komunikace. Jen jsem ho držela za ruku. Přecházel v těch dnech postupně na druhý břeh. Venku mezitím jaro překonalo vrchol. Plno života, bzukot, včely, pyl... a střemcha již pouští bílé plátky květek.

Poslední večer, hned jak jsem vstoupila do pokoje, jsem viděla, že je to ten poslední, táta podepřený polštáři, jako by seděl, byl plný klidu a ten klid kolem se šířil. Bylo otevřené okno, do místnosti svítilo slunce, a přicházel čerstvý májový vzduch. Navenek nevidět neslyšet, rozloučili jsme se.

Jeho poslední obraz ve mně od té chvíle není ten unikající a věčně po něčem dosahující horolezec, ale *v pravdě* na konci spočinuvší smířený člověk, dotykem smrti zkrásnělý, připravený k věci přístupu.

Svoji zkušenost ze smutného životního období neuvádím ze sentimentu. Vkládám ji s rozmyslem odstupu téměř šesti let. Táta mne svým odchodem navedl k jednomu z důležitých klíčů přístupu k posledním obrazům. Důležité je pro mne ono *v pravdě*, neboť v pravdě se vyjevují autoři na svých posledních obrazech.



Obr. 96 Zdena Strobachová, S 29. 9. 1997 (Racek), akryl, papír, 148,5 x 122 cm, soukromá sbírka

10 SLEDOVANÍ AUTOŘI

Andrej Bělocvětov

1923 Praha – 1997 Praha

Malíř ruského jména, jehož kořeny sahají do Lotyšska, Gruzie a Skotska.

Alois Boháč

1885 Volyně – 1945 Praha

Český malíř a středoškolský pedagog

Pavel Brázda

1926 Brno – 2017 Praha

Český malíř mimo proudy

Jiří Corvin

1931 Praha – 2004 Praha

Český malíř.

Josef Čapek

1887 Hronov – 1945 Bergen-Belsen

Český malíř, grafik, knižní ilustrátor a spisovatel.

Emil Fila

1882 Chropyně – 1953 Praha

Český malíř, grafik a sochař

Eva Humlová

1975 Myjava – 2017 Myjava

Slovenská sochařka, umělecká šperkařka, intermediální umělkyně

Jiří John

1925 Třešť – 1973 Praha

Malíř, grafik

Stanislav Judl
1951 Plzeň – 1989 Praha
Český malíř a sochař

Olga Karlíková
1924 Praha – 2004 Praha
Česká malířka, kreslířka, textilní výtvarnice

Jan Kotík
1916 Turnov – 2002 Berlín
Český malíř a grafik. Působil v Československu a v emigraci v Berlíně

Bohumír Komínek
2944 Hlinsko - 1999 Hlinsko
Český malíř a fotograf. Outsider

Alena Kučerová
1935 Praha. Žijící autorka
Česká grafička a malířka

Josef Lada
1887 Hrusice - 1957 Praha
Český malíř, ilustrátor, spisovatel

Kamil Linhart
1920 Louny - 2006 Louny
Český grafik, malíř

Grigorij Musatov
1889 Buzuluk – 1941 Praha
Český malíř ruského původu

Věra Nováková
1928 Praha. Žijící autorka
Malířka sochařka

Jaroslav Panuška
1872, Hořovice – 1958, Kochánov u Světlé nad Sázavou
Český akademický malíř, krajinář

Petr Pastrňák
1962 Ostrava. Žijící autor
Český malíř

Robert Piesen
1921 Jindřichův Hradec – 1977 Haifa, Izrael
Český malíř

Jan Rambousek
1896 Praha – 1976 Praha
Český malíř, ilustrátor, grafik, publicista

Zdeněk Rykr
1900 Chotěboř – 1940 Praha
Český malíř, grafik, scénograf, výtvarný teoretik

Zorka Ságlová
1942 Humpolec - Praha
Česká malířka, textilní výtvarnice, performerka

Karel Saudek
1935 Praha – 2015 Praha
Český ilustrátor, kreslíř, autor komiksů

Mario Stretti
1910 Praha – 1960 Riga
Český malíř

Zdena Strobachová
1932 Praha – 2005 Praha
Česká designérka, sklářka a malířka

Josef Šíma

1891 Jaroměř - Paříž, Francie

Český malíř, grafik, ilustrátor, působil v Československu a ve Francii

Karel Šlenger

1903 Chomutice- 1981 Praha

Český malíř, outsider

Toyen. Marie Čermínová

1902 Praha - 1980 Paříž

Česká malířka, ilustrátorka, grafička. Působila v Československu a ve Francii

Josef Váchal

1884 Milavče u Domažlic – 1969 Studeňany u Jičína)

Český malíř, grafik, ilustrátor,

Jitka Válová

1922 Kladno – 2011 Kladno

Česká malířka, dvojče Květy Válové

Květa Válová

1922 Kladno – 1998 Kladno

Česká malířka, dvojče Jitky Válové

Joska Venson

1941, Bratislava - 2009 Čerčany u Prahy

Český architekt, působil část života v Anglii. Začal malovat v rámci autoterapie.

Zoja Villalobos-Popovic

1948 Praha – 2003 Praha

Česká malířka, grafička, kreslířka

Tomáš Vosolsobě

1937 – Praha - 2011 – Velvary

Český malíř, grafik, fotograf

Vlasta Vostřebalová-Fischerová

1898 Boskovice – 1963 Praha

Česká kreslířka a malířka

Růžena Zátková

1885 – Březí (České Budějovice) – 1923 Leysin, Švýcarsko

Česká sochařka, malířka, básnířka, působila především v Itálii

Olbram Zoubek

1926 Praha – 2017 Praha

Český sochař

Jan Zrzavý

1890 Vadín, Okrouhlice – 1977 Praha

Český malíř, ilustrátor, grafik, scénograf

11 REPRODUKCE

- [1] Michelangelo Buonarroti, Pieta Rondanini, mramor. Museo della Pietà, Milán, © Paolo da Regio
- [2] Alois Boháč, Bez názvu, nedatováno (1945), tužka, papír, přesné rozměry nezjištěny, Městské muzeum ve Volyni
- [3] Grigorij Musatov, Tuň, 1941, olej, plátno 52 x 72 cm, soukromá sbírka
- [4] Robert Piesen, Obraz, 1974, kombinovaná technika, plátno, 64 x 92 cm, soukromá sbírka
- [5] Robert Piesen, Obraz (poslední obraz), 1976–77, kombinovaná technika, lepenka, 50,5 x 60,5 cm, soukromá sbírka.
- [6] Andrej Bělocvětov, Bez názvu (Ostrov mrtvých), 1997, 83,5 x 129,5 cm, akryl, sololit, soukromá sbírka
- [7] Andrej Bělocvětov, Ptáci, 1993, akryl, plátno, 107 x 75 cm, soukromá sbírka
- [8] Jan Rambousek, poslední kresby, pastel, papír, 27 x 30 cm, dědicové
- [9] Alois Boháč, Bez názvu, nedatováno (1945), tužka, papír, přesné rozměry nezjištěny, Městské muzeum ve Volyni
- [10] Jiří John, 1972, Opuštěný stůl, olej, plátno, 107 x 123 cm
- [11] Jiří John, Zelí, 1972, olej, plátno, 30 x 30 cm
- [12] Grigorij Musatov, Kytice II, 1941, olej, plátno 90x72 cm, soukromá sbírka
- [13] Jiří Corvin, Klematis, nedatováno, kombinovaná technika, 130 x 145 cm, Městské muzeum ve Velvarech
- [14] Jitka Válová, Lilie, 2010, pastel, uhl, polokarton, 100,3 x 70,3, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem
- [15] Jitka Válová, Gustav Holz, Planety - Saturn / Zvěstovatel stáří, 2009, litá kresba, syntetický lak, polokarton, 70 x 100 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem
- [16] Jitka Válová, Gustav Holz, Planety - Neptun / Mystik, 2009, litá kresba, syntetický lak, polokarton, 70 x 100 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem
- [17] Grigorij Musatov, Okopávání, 1941, olej, plátno 44x55 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové
- [18] Grigorij Musatov, Žena s dítětem, 1941, olej, plátno 40x50 cm, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích

- [19] Alois Boháč, Bez názvu (Hamlet), tužka, papír, 14,5 x 20,7 cm, nedatováno (1945), Městské muzeum ve Volyni
- [20]. Alois Boháč, Smrtka, nedatováno (1945), tužka, papír, přesné rozměry nezjištěny, Městské muzeum ve Volyni
- [21] Pavel Brázda, bytová instalace, Praha – Vinohrady, srpen 2016, detail
- [22] Josef Šíma, Podzemní řeka, 1971, detail, olej na plátně, 60 × 73 cm, soukromá sbírka
- [23] Kamil Lhoták, Meteor padá do moře, 1990, olej, plátno, 17,5 x 28 cm, soukromá sbírka
- [24] Kamil Linhart, Jiná dimenze IV. A, 1998, kombinovaná technika, sololit, 50 x 50 cm, pozůstalost autora
- [25] Růžena Zátková, Marinetti – sluneční světlo, olej, plátno, 101 x 89 cm, 1922, soukromá sbírka
- [26] Růžena Zátková, 1923, Váňa z hladu umírá (Hlad v Rusku), nezvěstné, foto Archivu Marinetti, Milano
- [27] Růžena Zátková, Úzkost, studie k cyklu Duševní stavy, asi 1916
- [28] Grigorij Musatov, Odcházející člověk, 1941, olej, plátno 44x70 cm, soukromá sbírka
- [29] Grigorij Musatov, Odcházející bílý člověk, 1941, olej, plátno 41x51 cm, soukromá sbírka
- [30] Mario Stretti, Dej přednost v jízdě, 1960, olej, karton, 22 x 52,5 cm
- [31] Eva Humlová, Nejkřehčí stonky, instalace, Galerie 35 m2, Praha, 2008
- [32] Eva Humlová, Duhové sny, výšivka, textil, 2015
- [33] Eva Humlová, Bez názvu, prostorová kresba, instalace Sýpka, Galerie Klatovy / Klenová, 1916
- [34] Josef Šíma, Poušť lásky s krystalickým pohledem, 1971, olej, plátno, 80 x 100, soukromá sbírka
- [35] Josef Šíma, Podzemní řeka, 1971, olej, plátno, 60 x 73 cm, soukromá sbírka
- [36] Josef Šíma, Bez názvu (nedokončeno), 1971, olej, plátno, 55 x 73 cm, soukromá sbírka
- [37] Josef Šíma, Podzemní řeka, 1971, olůvko, olej, plátno, 97 x 146 cm, soukromá sbírka
- [38] Kamil Linhart, Limitová kompozice 15, 1998, olej, sololit, 113 x 85 cm, pozůstalost autora
- [39] Kamil Linhart, Podzemní slunce II, 1994, olej, sololit, 70 x 137 cm, soukromá sbírka

- [40] Kamil Linhart, Světlo a stín, 1999, kombinovaná technika, sololit, 50 x 50 cm, pozůstalost autora
- [41] Kamil Linhart, Stíny. Pruhy, 1999, kombinovaná technika, sololit, 50 x 50 cm, pozůstalost autora
- [42] Jan Zrzavý, Stařec, kolem 1970, tužka, akvarel, papír, 29,5 x 22, 5 cm, Národní galerie v Praze
- [43] Jan Zrzavý, Stařena, kolem 1970, tužka, akvarel, papír, 29,5 x 22, 5 cm, Národní galerie v Praze
- [44] Jan Zrzavý, Modrá hlava, 1974, akvarel, papír, 34,7 x 23, 2 cm, Národní galerie v Praze
- [45] Jan Zrzavý, Loretánské náměstí, 1963–1977, barevné tužky, papír, 39,8 x 56,7 cm, Národní galerie v Praze
- [46] Adriena Šimotová, Hlava ve větru, pigment, papír, 2008, 100 x 70 cm, soukromá sbírka
- [47] Adriena Šimotová, Schoulení (I), 2009–10, výřez, pigment, pastel, kaligrafický papír, 234 x 97,5 cm, soukromá sbírka
- [48] Adriena Šimotová, Prostrace, 2010, instalace v kostele Nejsvětějšího Salvátora v Praze
- [49] Adriena Šimotová, Miska, 2012, pigment, papír, 70 x 100 cm, soukromá sbírka
- [50] Adriena Šimotová, Lahvička na olej, pigment, papír, 100 x 70 cm, 2012, soukromá sbírka
- [51] Karel Šlenger, Sen, 1978, olej, plátno, přesné rozměry nezjištěny, soukromá sbírka
- [52] Karel Šlenger, Pieta, 1978, olej, plátno, 121,5 x 187,5cm, Národní galerie v Praze
- [53] Karel Šlenger, Kristus, 1978, olej, plátno, přesné rozměry nezjištěny, soukromá sbírka
- [54] Karel Šlenger, Kristus, 1978, detail, olej, plátno, přesné rozměry nezjištěny, soukromá sbírka
- [55] Karel Šlenger, Pomíjivost životů, 1979, olej, plátno, 122 x 188 cm, soukromá sbírka
- [56] Karel Šlenger, Střechy, Praha – Nusle, 1981, tuš, papír, 30 x 21 cm, soukromá sbírka
- [57] Karel Šlenger, Tělo a duše, 1981, tuš, papír, 30 x 21 cm, soukromá sbírka
- [58] Karel Šlenger, Duše – Rozhovor, 1981, tuš, papír, 30 x 21 cm, soukromá sbírka
- [59] Karel Šlenger, Bůh a ďábel 1981, tuš, papír, 30 x 21 cm, soukromá sbírka
- [60] Karel Šlenger, Muž a jeho duše, 1981, tuš, papír, 30 x 21 cm, soukromá sbírka

- [61] Karel Šlenger, Proč hvězdy nikdy nezhasnou, 1981, tuš, papír, 30 x 21 cm, soukromá sbírka
- [62] Arnošt Paderlík, Černá hodinka v ateliéru, 1979, olej na plátně, 121 x 155 cm, Národní galerie v Praze
- [63] Arnošt Paderlík, Vítr v ateliéru, 1998, detail, akryl, plátno, soukromá sbírka
- [64] Arnošt Paderlík, Vítr v ateliéru, 1998, detail, akryl, plátno, soukromá sbírka
- [65] Arnošt Paderlík, Vítr v ateliéru, 1998, detail, akryl, plátno, soukromá sbírka
- [66] Arnošt Paderlík, Vítr v ateliéru, 1998, detail, akryl, plátno, soukromá sbírka
- [67] Arnošt Paderlík, Vítr v ateliéru, 1998, akryl, plátno, 61,5 x 80 cm, soukromá sbírka
- [68] Bohumír Komínek, Snová krajina, 1980, pastel, karton, 35 x 25 cm, soukromá sbírka
- [69] Bohumír Komínek, Noční chodec, 1978, latex, tempera, karton, 50 x 35 cm, soukromá sbírka
- [70] Bohumír Komínek, Silnice, tři stromy vlevo, 1981, pastel, karton, 20 x 31 cm, soukromá sbírka
- [71] Bohumír Komínek, Silnice s dělicí čarou, 1981, pastel, karton, 22 x 33 cm, soukromá sbírka
- [72] Bohumír Komínek, Palouk I, 1981, pastel, karton, 20 x 35 cm, soukromá sbírka
- [73] Tomáš Vosolsobě, 2-2003, akryl, pavatex, 99 x 79 cm, soukromá sbírka
- [74] Tomáš Vosolsobě, 3-2003, akryl, překližka, 41,5 x 32 cm, soukromá sbírka
- [75] Tomáš Vosolsobě, 1-2004, akryl, sololit, 77 x 60 cm, soukromá sbírka
- [76] Tomáš Vosolsobě, 1-2005, akryl, sololit, 60,5 x 44,5 cm, Prácheňské muzeum v Písku
- [77] Pavel Brázda, Stařík a jeho žena, 2006–16, přesné rozměry neuvedeny, soukromá sbírka
- [78] Pavel Brázda, Pavel Brázda, Babka a tanečnice, digitální tisk na plátně, 2006–16, 60 x 67 cm, soukromá sbírka
- [79] Pavel Brázda, Dívka a smrt, digitální tisk na plátně, 2006 – 16, přesné rozměry neuvedeny, soukromá sbírka
- [80] Pavel Brázda, Chůze s hadí ženou, digitální tisk na plátně, 2006 – 16, přesné rozměry neuvedeny, soukromá sbírka
- [81] Pavel Brázda, bytová instalace, detaily, Praha – Vinohrady, srpen 2016
- [82] Pavel Brázda, Poslední příležitost, digitální tisk na plátně, 2006 – 16, přesné rozměry neuvedeny, soukromá sbírka

- [83] Pavel Brázda, bytová instalace, detail, Praha – Vinohrady, srpen 2016
- [84] Zdena Strobachová, Bez názvu, nedatováno, akryl, kombinovaná technika, papír, přesné rozměry nezjištěny, soukromá sbírka
- [85] Poslední obrazy v ateliéru Zdeny Strobachové, Řečice u Blatné, květen 2005
- [86] Zdena Strobachová, Bez názvu, nedatováno, akryl, kombinovaná technika, papír, přesné rozměry nezjištěny, soukromá sbírka
- [87] Zdena Strobachová, Bez názvu, nedatováno, akryl, kombinovaná technika, papír, přesné rozměry nezjištěny, soukromá sbírka
- [88] Zdena Strobachová, Bez názvu, nedatováno, akryl, kombinovaná technika, papír, 72 x 72 cm, soukromá sbírka
- [89] Emil Filla, Ovce moje, 1951, kombinovaná technika, papír, 291 x 181 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
- [90] Emil Filla, Od Slavětína, 1952, kombinovaná technika, papír, 26 x 72 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny
- [91] Alena Kučerová, Velká překážka, 2015, syntetický lak, karton, 70 x 100 cm, majetek autorky
- [92] Alena Kučerová, Bez názvu, 2016, kombinovaná technika, karton, 70 x 100 cm, majetek autorky
- [93] Alena Kučerová, Bez názvu 2016, výšivka, textil, asi 40 x 30 cm, majetek autorky
- [94] Alena Kučerová, Bez názvu (monogram), 2016, syntetický lak, karton, 70 x 100 cm, majetek autorky
- [95] Obr. Petr Pastrňák, Bez názvu, 2014, akryl, plátno, 140 x 200 cm
- [96] Zdena Strobachová, S 29. 9. 1997 (Racek), akryl, papír, 148,5 x 122 cm, soukromá sbírka
- [97] Georges Braque, Pták v listoví, 1961, koláž, papír, 85 x 100 cm, Fondation Maeght, Paris
- [98] Georges Braque, Pták vracející se do svého hnízda, 1956, litografie, papír, 38 x 56 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou
- [99] Georges Braque, Pluh, 1962, olej, pláto, 58 x 71 cm, soukromá sbírka
- [100] Vincent van Gogh, Obilné pole s havrany, 1890, olej, plátno, 50,5 x 102,8 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam
- [101] Georgia O'Keeffe, The Beyond, 1972, olej, plátno, 76,2 x 101, 6 cm, Georgia O'Keeffe Museum

- [102] Ad Reinhardt, Black Painting, 1960–1966, olej, plátno, 152,4 x 152,4 cm, Whitney Museum of Art
- [103] Ad Reinhardt, Black Painting, 1960–1966, olej, plátno, 152,4 x 152,4 cm, Whitney Museum of Art
- [104] Édouard Manet, Váza s bílými šeríky a růžemi, 1883, olej, plátno, 55,9 x 46 cm, Dallas Museum of Art
- [105] Alexej von Jawlensky, Meditace 287, 1934, olej, karton se strukturou plátna, 20 x 16 cm, Museum Wiesbaden
- [106] Claude Monet, Lekníny s vrbovými proutky, 1916-1919, olej, plátno, 160 x 180 cm, © Paris, lycée Claude Monet
- [107] Willem de Kooning, Bez názvu VIII, 1986, 177,6 x 203,2 cm, soukromá sbírka, © The Willem de Kooning, Foundation, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2013
- [108] Henri Matisse, Laguna, (Tabule XIX z cyklu Jazz), 1947, tisk z výřezu, papír, 42 x 65 cm, Städel Museum Frankfurt am Main
- [109] Francis Picabia, Nebe, 1948, olej na dřevě, 75 x 64 cm, soukromá sbírka
- [110] Giorgio de Chirico, Návrat Odysseův, 1973, olej, plátno, 60 x 73 cm, Fondazione Giorgio e Elsa Chirico, Roma
- [111] Andy Warhol, Poslední večere / Camel, 1986, tisk, plátno, 299,7 x 883,9 cm, Mugrabi Collection, New York
- [112] Bas Jan Ader, Při hledání Zázračného (In Search of the Miraculous), bulletin projektu č. 89, 1975

12 LITERATURA

Knihy, katalogy

ARNHEIM, Rudolf: *The Power of the Centre. A Study of Composition in the Visual Arts.* University of Kalifornia Press, Berkeley 1982.

ASSMANN, Jan: *Smrt jako fenomén kulturní teorie*, Vyšehrad, Praha 2003.

BECKER, Udo: *Slovník symbolů*, Portál, Praha 2007, s. 337 – 338.

BERKA, Čestmír: *Emil Filla. Zbojnické piesne slovenského ludu*, Bratislava 1980.

BRUNCLÍK, Pavel – Šimotová, Adriena: *Poznámky k výstavě*, in Adriena Šimotová: *Vyjevování (2008–10)*, katalog výstavy, Rudolfinum, Praha 2011.

BRUNCLÍK, Pavel: *Adriena Šimotová. Retrospektiva (katalog výstavy)*, Galerie Pecka, Praha 2001.

BUBER, Martin: *Já a Ty*, Kalich, Praha 2005.

ČAPEK, Karel: *Povídky z jedné a druhé kapsy*, Český spisovatel, Praha 1993.

DINZELBACHER, Peter: *Poslední věci člověka: nebe, peklo, očištec ve středověku*, Vyšehrad, Praha 2004.

DVOŘÁK, František: *Kamil Lhoták*, Odeon, Praha 1985.

FRANZ von, Marie-Louise: *Sen a smrt*, Portál, Praha 2000.

FREMLOVÁ, Vendula – Petišková, Terezie – Vartecká, Anna: *Grey Gold. České a slovenské umělkyně 65+, Dům umění města Brna – Fakulta umění a designu UJEP, Brno – Ústí nad Labem* 2014.

GREENE, Brian: *Elegantní vesmír*, Mladá fronta, Praha 2001.

GREEN, Liz – Sharman-Burke, Juliet: *Životní cesta v zrcadle mýtů*, Portál, Praha 2001.

GROF, Stanislav: *Lidské vědomí a tajemství smrti*, Argo, Praha 2009.

HVÍŽĎALA, Karel: *Stopy Adrieny Šimotové*, Máj, Praha 2005.

CHOPRA, Deepak: *Nesmrtelné tělo, nekonečná duše. Kvantová alternativa dlouhověkosti*, Pragma, Praha 1994.

JANATA, Michal: *Emil Filla*, in Štefančíková, Alica (ed.), *Galerie Benedikta Rejta*, Louny 2015.

JUNG, Carl Gustav: *Archetypy a nevědomí*, Nakladatelství Tomáše Janečka, Brno 1997.

JUNG, Carl Gustav, (ed.): *Člověk a jeho symboly*, Portál, Praha, 2017.

- JUNG, Carl, Gustav: Sbližování s nevědomím, in JUNG, Carl, Gustav (ed): Člověk a jeho symboly, Portál, Praha 2017, s. 65 – 71.
- KALLWASS, Angelika: Syndrom vyhoření v práci i osobním životě, Portál, Praha 2007.
- KLIMEŠOVÁ, Marie: Roky ve dnech, Arbor vitae, Řevnice, 2010.
- KLÍMOVÁ, Barbora: Grigorij Musatov (diplomová práce), Univerzita Karlova, Praha 2006.
- KÜBLER-ROSSOVÁ, Elisabeth: O smrti a umírání, Arica, Turnov 1993.
- LAHODA, Vojtěch: Emil Filla, Academia, Praha 2007.
- MULLAN Mc, Gordon - SMILES, Sam, ed.: Late Style and its Discontents. Essays in art, literature, and music. Oxford 2016.
- MOTYČKA, Michal – ŠINDELÁŘOVÁ, Jana (ed.): Sidonie, Praha 2006.
- MOODY, A. Raymond: Život po životě, Knižní klub, Praha 2010.
- MOORE, Thomas: Temné noci duše, Portál, Praha 2014.
- MÜLLER, Lutz – MÜLLER, Anette: Slovník analytické psychologie, Portál, Praha, 2006.
- NAIFEH, Steven - WHITE Smith, Gregory: Van Gogh: The Life, Random House Publishing Group, New York 2011.
- NOCHLIN, Linda: Old - Age Style: Late Louise Bourgeois, in MORIS, Frances (ed): Louise Bourgeois, Tate Publishing, London 2007.
- ORLÍKOVÁ, Jana – SRP, Karel: Jan Zrzavý, Praha, Academia 2003.
- PIVODA, Ondřej: Přírodní prostředí v tradici Jakutů (magisterská diplomová práce), Masarykova univerzita, Brno 2012.
- POMAJZLOVÁ, Alena: Růžena. Příběh malířky Růženy Zátkové, Arbor Vitae, Praha 2011.
- POTŮČKOVÁ, Alena – Volf, Petr: Jitka Válová: Hudba. Lité kresby na hudební motivy, Galerie moderního umění, Roudnice nad Labem 2009.
- PTÁČEK, Jiří (ed.): Arnošt Paderlík, Nebe, České Budějovice 2002.
- ROYT, Jan – ŠEDINOVÁ, Hana: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Mladá fronta, Praha 1998.
- RYŠAVÝ, Martin: Cesty na Sibiř, Revolver Revue, Praha 2010.
- SEDLÁČEK, Zbyněk (ed.): Krajina – výseč universa (katalog výstavy Pocta Kamilu Linhartovi a Zdeňku Sýkorovi), Okresní muzeum Louny, Louny 1995.

- SEDLÁČEK, Zbyněk (ed.): Cesta ke kruhu (katalog výstavy), České muzeum výtvarných umění, Praha 1996.
- SCHLICHT, Esther – HOLLEIN, Max: Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 2013.
- SAID, Edward – WOOD, Michael: On Late Style: Music and Literature Against the Grain, Pantheon, New York 2006.
- SMILES, Sam: Late Turner - Paintig Set Free, Tate Poublishing, London 2015.
- SMRČKOVÁ, Barbora: Jiříkovo vidění (bakalářská diplomová práce), Ústav české literatury a knihovnictví. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2008.
- ŠIKLOVÁ, Lucie: Jedno místo, dvě cesty. Miroslava Zychová. Bohumír Komínek, Galerie Klatovy/Klenová, Klatovy 2015.
- ŠIKLOVÁ, Lucie: Mezi rozumem a citem, in TETIVA, Vlastimil (ed.): Tomáš Vosolsobě: čisté dimenze obrazného (katalog výstavy), Alšova jihočeská galerie, České Budějovice 2014.
- ŠIKLOVÁ, Lucie: Kosmická hra Kamila Linharta, in ŠTEFANČÍKOVÁ, Alica (ed.): Kosmos Kamila Linharta, Galerie Benedikta Rejta, Louny 2010.
- ŠIKLOVÁ, Lucie: Karel Šlenger. Duše malíře – outsidera jako průvodce jeho životem a dílem (diplomová práce), Univerzita Karlova, Praha 2006.
- ŠIKLOVÁ, Lucie: Srdce země je ze zlata, Topičův salon Praha, 2012.
- ŠIKLOVÁ, Lucie: Zdena Strobachová, Galerie Klatovy / Klenová, 2017.
- ŠIKLOVÁ, Lucie: Petr Pastrňák, Galerie Klatovy / Klenová, 2016.
- ŠIMOTOVÁ, Adriena: Hlava k listování, Gema Art, Praha 1997.
- ŠMEJKAL, František: Josef Šíma, Odeon, Praha 1988.
- MAHARŠI, Šrí Ramana: Život velkého mudrce z Arunáčaly v obrazech, přeložil Jiří Navrátil, Avatar, Praha 1997.
- ŠTEFANČÍKOVÁ, Alica (ed): Kosmos Kamila Linharta, Galerie Benedikta Rejta, Louny 2010.
- TETIVA, Vlastimil: Symetrie a barva Tomáše Vosolsobě, in TETIVA, Vlastimil (ed.): Tomáš Vosolsobě: čisté dimenze obrazného (katalog výstavy), Alšova jihočeská galerie, České Budějovice 2014.
- TOMKOVÁ, Ivana, ed.: Brázda, Praha: Argo, 2006.
- VASARI Giorgio: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I., II., Mladá fronta, Praha 1998.

- VLČEK, Tomáš (ed.): Karel Šlenger 1903–1981, Národní galerie v Praze, Praha 2005.
- VALOCH, Jiří: Médium doteku jako možná cesta k transcendenci, in Šimotová, Adriena – Brunclík, Pavel: Adriena Šimotová. Retrospektiva (katalog výstavy), Galerie Pecka, Praha 2001.
- WILKINSON, Alan: Henry Moore. Writings and Conversations, University of California Press, 2002.
- WINTER, Tomáš (ed): Zajatec kubismu, Dílo Emila Filly v zrcadle výtvarné kritiky /1907 – 1953/, Praha, 2004.
- ZEMINA, Jaromír: Čtyřikrát o Adrieně (1997–2001), in Brunclík, Pavel: Adriena Šimotová. Retrospektiva, katalog výstavy, Galerie Pecka, Praha 2001.
- ZEMINA, Jaromír: Jiří John. Deset úvah o umění, o přírodě, o životě a o umírání, Odeon, Praha, 1988.
- ZEMINA, Jaromír: Trojí zamyšlení o ZS, in MOTYČKA, Michal – ŠINDELÁŘOVÁ, Jana (ed.): Sidonie, Praha 2006.
- ZRZAVÝ, Jan: Svět Jana Zrzavého, SNKLU, Praha 1963.
- ZRZAVÝ, Jan: Jan Zrzavý, Malíř a básník, Občanské sdružení v Okrouhlici, Okrouhlice 2012.

Sborníky

- COWLING, Elizabeth a kol.: Rethinking Late Style: Art, Literature, Music, Film, King's College, London 2007.
- HOJDA, Zdeněk – OTTLOVÁ, Marta – PRAHL, Roman: Vetché stáří nebo zralý věk moudrosti? Sborník příspěvků z 28. Ročníku sympozia k problematice 19. století, Plzeň, 28. února – 1. března 2008, Academia, Praha 2009.
- LOBKOWICZ, Michael – TRLIFAJOVÁ Kateřina (ed): HV'90. Sborník vydaný u příležitosti 90. narozenin sester Hany Lobkowiczové a Věry Novákové, Praha 2018.

Články

- DAVIDOVÁ, Věra: K šedesátinám Kamila Linharta a Zdeňka Sýkory, Estetická výchova, 1980, č. 2, s. 51–53.
- HLAVÁČEK, Josef: Černá aureola Kamila Linharta, Ateliér 8/1996, s. 4.
- JIROUS, Ivan: Kamil Linhart, Výtvarná práce, č. 19/20, 1970, s. 8.
- LINHART, Kamil: Já se tam vrátím, Ateliér, 13/1993, s. 2.

- LINHARTOVÁ, Věra: Lebka a jeskyně (1980), in Souvislosti 3–4, 1999, s. 123.
- LIŠKA, Pavel: Pozdní dílo Willema de Kooninga, Ateliér 9/23, 1996, s. 8.
- POSPISZYL, Tomáš: Fillovo velmi pozdní odpoledne, Respekt, 2004, č. 35, s. 1.
- SEKERA, Jan: Obrazy – objekty Kamila Linharta, Výtvarná práce, č. 2, 1970, s. 5.
- SLAVICKÁ, Milena: Adriena. Výtvarné umění 1992/2, in ŠIMOTOVÁ, Adriena – BRUNCLÍK, Pavel: Adriena Šimotová. Retrospektiva, katalog výstavy, Galerie Pecka, Praha 2001.
- ŠIKLOVÁ, Lucie, Hominista a humanista: Pavel Brázda, Revue Art, 2016 č. 4, s. 41-47.
- ŠIKLOVÁ, Lucie: O okách, pocitu viny a dalších věcech. Revue Art 2, 2017, s. 6-13.
- ŠIKLOVÁ, Lucie: Nikdy nemaluji to, co mám před očima. Petr Pastrňák. Poslední obrazy. Revue Art 3, 2014, s. 2 – 35.
- VALOCH, Jiří: Závažná výstava z ne tak dávné historie, Ateliér, 1993, č. 26, s. 4.
- WINTER, Tomáš: Od idyly ke krajině temnoty a příšer. České středohoří Emila Filly. Umění LII, 2004, č. 1, s. 37-51.
- ZRZAVÝ, Jan: O sobě, Červen I. č. 4, 1918, s. 61–62.

Další vybraná literatura

Knihy, katalogy

- BIRGUS, Antonín: František Drtikol, Kant, Praha 2000.
- BLACKMORE, Susan: Umírání jako cesta k životu, Nakladatelství Tomáše Janečka, Brno 1993.
- BRÁZDA, Pavel - DRURY, Richard – PEČINKOVÁ, Pavla: Věra Nováková, Argo, Praha 2010.
- BRÁZDA, Pavel: Obluda čeká, obluda má čas. Respekt Publishing, Praha 2008.
- BRÁZDA, Pavel a kol.: Brázda, Argo, Praha 2006.
- BROUK, Bohuslav: O pošetilosti života i smrti, Volvox Globator, Praha 2009.
- BROZMAN, Dušan – POSPISZYL, Tomáš – ŠREJMA, Josef: Andrej Bělocvětov 1923 – 1997, I., II., Zámek Týnec 2008.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka – Srp, Karel: Jindřich Štýrský, Argo, Praha 2007.

- BYDŽOVSKÁ, Lenka – Srp, Karel: Návrat Teův, Galerie hlavního města Prahy, Praha 2006.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka a kol: Jan Zrzavý. Božská hra, Arbor vitae, Praha 2012.
- COWLING, Elizabeth a kol.: Rethinking Late Style: Art, Literature, Music, Film, King's College, London 2007.
- DOSTÁL, Martin: Petr Pastrňák, Kant, Praha 2014.
- DVOŘÁK, František: Jan Zrzavý: Obrazy a kresby z let 1968-1970.
- DVOŘÁK, František: Kamil Lhoták, Odeon, Praha 1985.
- ELIADE, Mircea: Inicie, rituály, tajné společnosti: mystická zrození, Computer Press 2004.
- ELIADE, Mircea: Mýtus o věčném návratu, OIKOYMENH, Praha 1993.
- ELIADE, Mircea: Mýty, sny a mystéria, OIKOYMENH, Praha 1998.
- ELIADE, Mircea: Posvátné a profánní, Česká křesťanská akademie, Praha 1994.
- ELIADE, Mircea: Šamanismus a nejstarší techniky extáze, Argo, Praha 1997.
- FERINO-PAGDEN, Sylvia: Der späte Titian und die Sinnlichkeit der Malerei, Kunsthistorisches Museum, Wien 2007.
- FRAZER, James George: Zlatá Ratolest, Mladá fronta, Praha 1994.
- Gogh van, Vincent: Deník v dopisech, Labyrint, Praha 2012.
- GRAVES, Robert: Řecké mýty, Odeon, Praha 1982.
- CHLUMSKÝ, Václav: Tělo, jáství a svět, Dybbuk, Praha 2009.
- HLAVÁČKOVÁ, Miroslava: Olga Karlíková, katalog výstavy, Galerie Bemnedikta Rejta Louny, 2011.
- CHMELAŘOVÁ, Marcela – HLAVÁČEK, Luboš: Richard Fremund, Retro Gallery s.r.o., Praha 2014.
- JAROŠOVÁ ŠTRUPLOVÁ, Soňa: Tvorba Adrieny Šimotové (diplomová práce), Masarykova univerzita, Brno 2012.
- JUNG, Carl Gustav: Duše moderního člověka, Atlantis, Brno 2008.
- JUNG, Carl Gustav: Aion. Příspěvky k symbolice bytostného Já, Nakladatelství Tomáše Janečka, Brno 2003.
- KLIMEŠOVÁ, Marie: Zbyněk Sekal, Arbor vitae, Řevnice 2015.
- KLIMEŠOVÁ, Marie – KUČEROVÁ, Alena: Alena Kučerová, Galerie Pecka, Praha 2005.

- KNÍŽÁK, Milan (ed): Zorka Ságlová, Národní galerie v Praze, Praha 2008.
- KOMÍNEK, Bohumír: Vzpomínky na budoucnost, Praha, 1997.
- KOMRSKA, Jakub: Bratři Boháčové, Městské muzeum ve Volyni, 2007.
- KOKOSCHKA, Oskar: Můj život, Atlantis, Brno 2000.
- KRATOCHVÍL, Zdeněk – BOUZEK, Jan: Od mýtu k logu, Herrmann & synové, Praha 1994.
- KROPÁČEK, Luboš: Duchovní cesty islámu, Vyšehrad, Praha 2011.
- KŘIVOHLAVÝ, Jaro: Psychologie moudrosti a dobrého života, Grada Publishing, Praha 2009.
- KŘIVOHLAVÝ, Jaro: Stárnutí z pohledu moderní psychologie, Grada Publishing, Praha 2011.
- LAMAČ, Vojtěch: Jan Zrzavý: Obrazy z posledních let, Praha, 1968.
- LADA, Josef: Kronika mého života, Praha 2007.
- LAHODA, Vojtěch: Zdeněk Rykr 1900–1940. Elegie avantgardy, Galerie hlavního města Prahy, Praha 2000.
- LAHODA, Vojtěch:: Karel Černý, 1910 – 1960. Barva a existence. Soupis Malířského díla. Nadace Karla Svolinského a Vlasty Kubátové, Praha 2003.
- LAUDA, Bořivoj-REŽNÝ, Josef: Bratři Maxmilián, Alois, Josef Boháčové, Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou, Městské muzeum ve Volyni, 1988.
- LHOTÁK, Kamil: Můj otec Kamil Lhoták, Vltavín, Praha 2008.
- LINDAUER, Martin S.: Aging, Creativity and Art: A Positive Perspective on Late-Life Development, Springer, 2003.
- LUPRECHT, Mark: Of Angels, Things and Death: Paul Klee's Last Painting in Context, Hermeneutics of Art Series No. 6, 1999.
- MLADIČOVÁ, Iva: Jan Kotík, Národní galerie v Praze, Praha 2011.
- ORLÍKOVÁ, Jana (ed): Bohumír Komínek 1944 –1999, Praha 2002.
- PAINTER, Karen – CROWE, Thomas: Late Thoughts: Reflections on Artists and Composers at Work, Getty Research Institute, Los Angeles 2006.
- PAYNE, Jan: Smrt – jediná jistota, Triton, Praha 2008.
- PILAŘOVÁ, Bělotsvetová, Andrea – ŠMIDKAL, Pavel: Osamělá pouť Andreje Bělocvětova, Špějchar Želeč, Tábor, 2014.
- PEČINKOVÁ, Pavla: Josef Čapek, Galerie Zdeněk Sklenář, Praha 2009.

- PEČINKOVÁ, Pavla: Stanislav Judl, Galerie Klatovy / Klenová, 2009.
- PEČINKOVÁ, Pavla: Josef Lada, Gallery Praha, 1999.
- PETROVÁ, Eva: Karel Valter 1909 – 2006, František Lambert. Jiří Švestka. MAKUM s.r.o., Praha 2007.
- RIEDEL, Ingrid: Obrazy v terapii, umění a náboženství, Portál, Praha 2002.
- ROUS, Jan: O.K. Prostor pro světlo a řeč přírody, katalog k výstavě, Topičův salon, Praha 2010.
- ŘÍČAN, Pavel: Psychologie osobnosti, Grada Publishing, Praha 2010.
- SKALICKÝ, Karel: Alois Boháč: Miláčkové, Městské muzeum ve Volyni, Volyně 2009.
- SKÁLOVÁ, Vanda – POSPISZYL, Tomáš: Alén Diviš 1900 – 1956, Nadace Karla Svolinského a Vlasty Kubátové, Praha 2005.
- SPIES, Werner (ed.): Picasso. Malen gegen die Zeit, Albertina, Vienna 2006.
- SRP, Karel: Toyen, Argo, Praha 2000.
- SRP, Karel: Josef Šíma: Země – světlo, Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, Praha 2014.
- SUSA, Zdeněk: Tělo a duše ve zdraví a nemoci, Facta Medica, Brno 2008.
- ŠICKOVÁ -FABRICI, Jaroslava: Základy arteterapie, Portál, Praha 2002.
- ŠIKLOVÁ, Lucie: Postup, katalog výstavy, Topičův Salon, Praha 2015.
- ŠOFAR, Jakub: Poslední slova, Dybbuk, Praha 2009.
- ŠREJMA, Josef: Andrej Bělocvětov - Theakston 1923-1997 (diplomová práce), Univerzita Karlova, Praha 2009.
- ŠTEFEK, Libor: Kamil Lhoták. Grafické dílo v kontextu ostatní tvorby, Academia, Praha 2015.
- ŠTĚPANOVIČOVÁ, Zuzana: Josef Jíra: Výběr z pozdní tvorby, Oblastní galerie v Liberci, Liberec 2009.
- TOMEŠ, Jan: František Tichý: Malířské dílo, Odeon, Praha 1976.
- VALEČKA, Jaroslav st.: Jaroslav Panuška 1872 – 1958. Průvodce životem a dílem, Academia Praha 2016.
- VÍTKOVÁ, Martina: Jan Zrzavý, Galerie moderního umění v Hradci Králové, Hradec Králové 2009.
- WITTLICH, Petr: Pavel Nešleha, Praha 2004.
- ZEMINA, Jaromír: Jiří John, Národní galerie v Praze, Praha, 1992.

ŽELEZNÁ, Marta (ed.): Robert Piesen, Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2001.

Články

BROŽ, Josef: Poslední roky Christiana Boltanského, Ateliér II, 1998, č. 16–17, s. 10.

HŮLA, Jiří: Pozdní kresby Aléna Diviše, Ateliér II, 1998, č. 13, s. 6.

PŘIDALOVÁ, Marie: Proč je moderní smrt tabu? Sociologický časopis, Sociologický ústav AV ČR, 1998, roč. 34, s. 351–356.

SIMONTON, Dean Keith: Creativity in the Later Years: Optimistic Prospects for Achievement, The Gerontologist, 30, s. 626–631.

STEINBERG, Leo: Michelangelos Florentine Pieta: The Missing Leg, The Art Bulletin 1968, s. 343 – 353.

Další zdroje

MARTIN, Fred: Thoughts about "Old Age Style," and other thoughts about "Late Style", přednáška na sympoziu "Styles of Aging and Dying, Artistic Production in: Late Life", 20. srpna 2007, San Francisco. Dostupné z http://www.fredmartin.net/Art-Histories/2007-2010_Old-Age-and-Late-Style/2007-2010_Old-Age-and-Late-Style-ed6.pdf.

RAIMANOVÁ, Ivona: Adriena Šimotová, detail osobnosti, Artlist [online], 2015. Dostupné z <http://www.artlist.cz/adriena-simotova-934/>

Stránky Van Gogh Museum Amsterdam. Dostupné z <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

Stránky Georgia O'Keeffe Museum. Dostupné z <https://www.okeeffemuseum.org/>

MULLAN Mc, Roy Donald, Henri Matisse, Enyklopedia Britannica. Dostupné z <https://www.britannica.com/biography/Henri-Matisse>.

KRAMER, Hilton: Elegance in mourning: George Braque in London, The New Criterion. Dostupné z <https://www.newcriterion.com/issues/1997/3/elegance-in-mourning-george-braque-in-london>.

Fondazione Isa de Chirico. Dostupné z <http://www.fondazionede chirico.org/biografia/?lang=en>

13 PŘÍLOHY

13.1 IKONICKÁ DÍLA MODERNÍHO A SOUČASNÉHO SVĚTOVÉHO UMĚNÍ / VÝBĚR

Georges Braque (1882–1963) ve své pozdní tvorbě opustil celoživotní diktát kubistického kánonu. Jako by se konečně rozhodl a proměnil. Letící pták a jeho návrat do hnízda se stal jedním z klíčových a zároveň nejosobnějších témat jeho pozdní tvorby, jakýmsi osobním symbolem završení díla, jež ztvárnil v mnoha variantách.



Obr. 97 *Georges Braque, Pták v listoví, 1961, koláž, papír, 85 x 100 cm, Fondation Maeght, Paris*



Obr. 98 *Georges Braque, Pták vracející se do svého hnízda, 1956, litografie, papír, 38 x 56 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou*

Podobně archetypální roli, jako je letící pták, hraje v pozdním díle Georgese Braqua motiv země a pluhu. Výklad země jako materie, matka a návrat zpět tam, odkud jsem vyšel, se zde v kontextu poslední tvorby a konečných návratů jeví velmi pravděpodobný. Obrazů, znázorňujících pluh, podobně jako letící ptáky, také namaloval více. *Pluh a země* se nakonec stal Braquovým posledním obrazem. Na první pohled obraz evokuje opuštění na konci, zároveň se však opět týká návratu. Můžeme si představit totální návrat do Matky Země a v radlici pluhu, nástroje připravujícího zemi k novému osetí, skrytou naději na vzkříšení.



Obr. 99 Georges Braque, *Pluh*, 1962, olej, pláto, 58 x 71 cm, soukromá sbírka

Jednou z nejznámějších ikon posledního obrazu se pro svůj námět i pohnuté okolnosti vzniku stalo *Obilné pole s havrany* **Vincenta van Gogha** (1853–1890). Celé Goghovo dílo vzniklo během pouhých deseti let a takové období u jiného autora může představovat závěrečnou etapu. Vzhledem ke Goghovu krátkému a nijak radostně prožívanému životu lze tak nahlížet na všechny jeho obrazy jako na průvodce po jeho cestě, která již od začátku byla odchodem. Havrani nejsou však jeho úplně posledním dílem, maloval je v červenci 1890 v Auvers-sur-Oise nedaleko Paříže. Sem odcestoval v květnu 1890 z léčebny v Saint-Rémy u Arles, kde se nechal roku 1889 dobrovolně hospitalizovat. V Auvers následovalo krátké a vyčerpávající období horečnaté činnosti, kdy téměř každého dne vznikl nový obraz. Někdy bývá jako poslední uváděna *Zahrada v Daubigny* z července 1890, podle svědectví den před smrtelným zraněním Vincent van Gogh maloval *Kořeny*, jež zůstaly nedokončeny. Zvláštní lesní scénérie připomíná japonský dřevoryt, kde z vápencového břehu vystupují obnažené kořeny stromů, najisto odsouzených k sesuvu, zániku. Smrt je nevyhnutelná. Sám motiv pole maloval van Gogh během pobytu v léčebně v Saint-Rémy vícekrát. *Pšeničné pole s žencem* z roku 1889 v dopise bratru Theovi popsal jako pláč, výkřik zoufalství. Je to významový protipól o rok předcházejícího *Rozsévače*, kde však vlastně jde o to samé, životní cyklus vzcházení a pomíjení. V počátku, setí, již sklíčenost: co vzejde, směřuje ke konci. V bohatství a radosti sklizně již smutek, úzkost z konce. Člověk je jak to obilí, žencem je smrt. Přesné okolnosti smrti Vincenta van Gogha nejsou zcela jasné. Zemřel na následky střelné rány utřené na cestě v polích za Auvers. Sebevražda není potvrzena ani vyvrácena²²⁶, blízkou přítomnost smrti však pociťoval v různé intenzitě během celého svého života a je tedy pravděpodobné, že s koncem byl smířen. Ačkoli nejsou tím *posledním*, právě *havrani* nad polem s osudným zákrutem polní cesty, končící náhle ještě pod horizontem obilného lánu, odrážejí totálně osamělý stav mysli duševně nemocného van Gogha. Žlutá, zelená, modrá, černá, ostré barvy neslyšně

²²⁶ O dobrovolném odchodu ze života nepochyboval jeho bratr Theo van Gogh, podle NAIFEH, Steven - WHITE Smith, Gregory: *Van Gogh: The Life*, Random House Publishing Group, New York 2011 byl zastřelen nešťastnou náhodou dvěma chlapci ze vsi.

křičí a havrani svým neslyšeným²²⁷ kra kra kra narušují ticho a smír jinak opuštěné krajiny času zrání a sklizně. Archetypálnost sdělení z tohoto obrazu *poslední* učinila. *Byl tě jeden člověk...šel od role k roli, hledět na obilí...*²²⁸



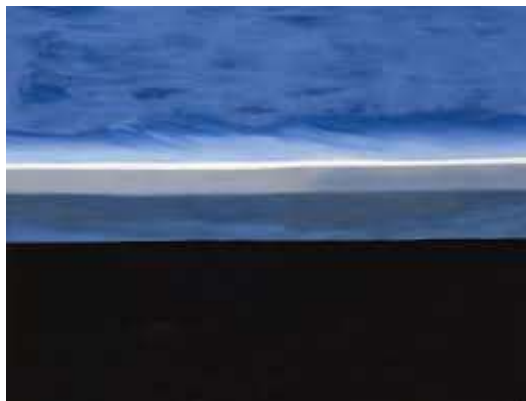
Obr. 100 Vincent van Gogh, *Obilné pole s havrany*, 1890, olej, plátno, 50,5 x 102,8 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam

Americká malířka **Georgia O'Keeffe** (1887–1986) vytvořila svoji poslední velkou skupinu obrazů *Sky Above Clouds* (*Nebe nad mraky*) v šedesátých letech. Tehdy jako čerstvá osmdesátnice malířsky ztvárnila své reflexe mimořádného zážitku z transatlantického letu. Na svých posledních plátnech představuje pohledy jako z okna letadla přes a za nebe do nekonečna vesmíru. Obrazy klidných, vzdálených horizontů, rozplývajících se v nekonečnu, se dostala na hranice abstrakce. Ostře kontrastují s dekorativními a smyslnými obrazy ohromných květů a květin, jimiž se proslavila. Potvrzuje si na nich nový rozměr, přechází jimi kamsi *za*. Jsou to již daleko více její vnitřní krajiny nežli realistický letecký pohled, krajiny meditace, přechodu mimo „tento“ svět. Poslední takovou takřka již minimalistickou abstraktní malbu *The Beyond* (*Za*) dokončila krátce předtím, než úplně ztratila zrak. V posledních letech již netvořila. Ponořila se do vnitřních obrazů a ty vnější přestala malovat.²²⁹

²²⁷ Van Gogh pravděpodobně trpěl Meunierovou chorobou, která způsobuje hluchotu.

²²⁸ *Smrt*. Moravská lidová píseň, Franřišek Sušil.

²²⁹ Srov. KASTNER, Carolyn: *Georgia O'Keeffe: Eine Flasche auf schöne Art füllen*, in: SCHLICHT, Esther – HOLLEIN, Max: *Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger*, Frankfurt am Main 2013, s.82 – 83.



Obr. 101 Georgia O'Keeffe, *The Beyond*, 1972, olej, plátno, 76,2 x 101, 6 cm, Georgia O'Keeffe Museum

Americký umělec a teoretik **Ad Reinhardt** (1913–1967) pracoval během závěrečných let svého života od roku 1960 do 1966 na *posledním obraze, který může udělat každý*. Tento *poslední pro všechny představitelný a přijatelný obraz* maloval stále znovu a znovu. Začal u monochromní malby a paletu postupně redukoval, zpočátku většinou do odstínů černé a meditativní královské modři. Obrazy, které vznikly po roce 1960, byly již výhradně černé, na ustáleném čtvercovém formátu zhruba do výšky člověka, tedy „lidských rozměrů“.

Monochromní pole dělil na devět uniformních čtverců. Tyto Reinhardtovy *Černé obrazy* (*Black Paintings*) dostávají diváka na hranice percepční schopnosti a jsou přístupné pouze skrze intenzivní zkoumání a silné soustředění. Opět vedou diváka, k meditaci svého druhu a přeladění na „jiné vlny“. Svým přístupem se Reinhardt pokoušel dostat obraz k nulovému bodu osvobozenému od všech obsahů a veškerých stop nějakého dalšího záměru. *Černé obrazy* nakonec nezůstávají jakousi symbolickou tečkou za koncem vývoje jedné konkrétní malířské tvorby, reprezentují také konečný bod hlubokého estetického boje a obecně vyrovnání se s otázkou posledního obrazu²³⁰.

²³⁰ Srov. MEINHARDT, Johannes: *Ad Reinhardt und das letzte Bild*, tamtéž, s. 149 - 151.



Obr. 102 Ad Reinhardt, *Black Painting*, 1960–1966, olej, plátno, 152,4 x 152,4 cm, Whitney Museum of Art



Obr. 103 Ad Reinhardt, *Black Painting*, 1960–1966, olej, plátno, 152,4 x 152,4 cm, Whitney Museum of Art

Édouard Manet (1840–1883) vytvořil pozoruhodnou sérii sedmnácti malých formátů květinových zátiší v době své nemoci v rozmezí let 1882–1883, přičemž poslední z nich dokončil pouze pár týdnů před smrtí. Kytice, figurující na obrazech, přinesli vážně nemocnému umělci jeho přátelé a blízcí. Poslední květiny pouze padesátiletého, na smrt nemocného umělce jsou ještě čerstvé, plné života a zároveň v očekávání neodvratného osudu, neboť i ve váze brzy uvadnou. Nesou podprahově skryté a hluboce jímavé svědectví o malířově pocitu sounáležitosti s květinou ve váze a jeho předčasném konci.²³¹

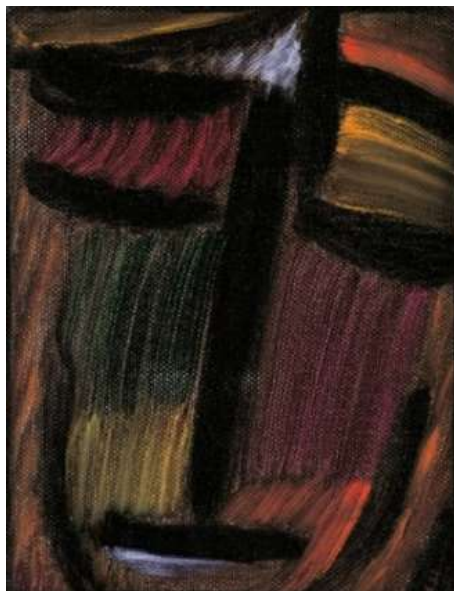
²³¹. Srov. GUÉGAN, Stéphane: *Manet und die Ziele und Grenzen der Malerei*, tamtéž, s. 33 - 36.



Obr. 104 Édouard Manet, *Váza s bílými šeríky a růžemi*, 1883, olej, plátno, 55,9 x 46 cm, Dallas Museum of Art

S omezenými tvůrčími zdroji a možnostmi se **Alexej von Jawlensky** (1864–1941), umělec narozený na Rusi, avšak žijící v Německu, potýkal od konce roku 1920. V důsledku postupující paralýzy byl nucen adoptovat novou minimalistickou tvůrčí metodu. Jako by se vracel zpět na rodnou Rus, neboť při vědomí blížícího se konce života namaloval v rozpětí let 1934–1937 okolo tisíce obrazů malého, prakticky totožného formátu, takzvané *Meditace*. Jeho tváře vyvolávají aluzi pravoslavných ikon. Jawlensky se po celou dobu tvorby soustředil na lidský obličej a v těchto pozdních tvářích dosáhl ohromujícího stupně koncentrace. Sériové malby tváří, kde se jejich výraz mění minimalistickými prostředky, vytvořil v naprostém osamocení a pod vlivem akutní fyzické bolesti. Soustředění, s jakým byly malovány, z nich vyzařuje takřka fyzicky a pro svoji mystickou sílu představují jeden z vrcholných odkazů, jaký kdy předal odcházející umělec.²³²

²³² Srov. KÜSTER, Ulf: *Über Alexej von Jawlenskys Meditationen*, tamtéž, s. 65 – 66.



Obr. 105 Alexej von Jawlensky, *Meditace 287*, 1934, olej, karton se strukturou plátna, 20 x 16 cm, Museum Wiesbaden

Lekniny, které **Claude Monet** (1840–1926) začal tvořit okolo roku 1914, představují vyústění dlouhé tvůrčí kariéry. Maloval tyto dlouhé panely s přírodními motivy, jež nacházel na své proslavené zahradě v Giverny, kterou sám založil a upravoval jako živý obraz. Jsou úzce spojeny s panely *Grandes Décorations* v pařížské Oranžerii. Když na nich začal pracovat, bylo mu přes sedmdesát let, a v této činnosti pokračoval až do své smrti v roce 1926. Pozdní lekniny představují výrazný posun ve stylu k radikální podobě malířského rozpuštění a abstrakce. Ve své době se jim proto dostalo kritického přijetí, protože neodpovídaly ani tomu, co se od váženého mistra očekávalo, ani převažujícímu dobovému vkusu. Znovuobjeveny byly až v rámci poválečné americké moderny v padesátých letech. Představují kontemplativní zážitek uprostřed přírody, spoluúčast na koloběhu života a zároveň ticho a zakoušení druhého břehu. Tváří v tvář těmto monumentálním obrazům jsme vtahováni do mystické inscenace, a jako bychom pojedli ze stromu poznání a porozuměli řeči rostlin, zakoušíme sounáležitost, stáváme se tou vrbou na kraji vody, na konci a počátku zakoušíme věčnost, či spíše prožíváme svoji představu o ní.²³³

²³³. Srov. PATRY, Sylvie: *Monets Seerosen: Im Angesicht der Ewigkeit*, tamtéž, s. 22 - 26.



Obr. 106 Claude Monet, *Lekniny s vrbovými proutky*, 1916-1919, olej, plátno, 160 x 180 cm, © Paris, lycée Claude Monet

Pozdní díla **Willema de Kooning** (1904–1997) představují zřejmý radikální odklon od předchozího stylu. Ve smyslu pozdního probuzení a nového začátku přišel v osmdesátých letech s překvapivým souborem radikálně redukováných velkoformátových abstraktních maleb. Jeho pozdní dílo bylo po dlouhou dobu přehlíženo a dosud se na něj nahlíží jako na jeden z nejkontroverznějších celků v moderní historii umění. Kooning je spojován podobně jako Pollock s expresivní abstrakcí, a jeho tvorba bývá tradičně traktována do třech celků, rané tvorby, období černo bílé abstrakce a nejvíce s ním spojovaný okruh děl tematicky se vztahující k ženě. Figurativností se jako by zpronevěřil abstrakci, ale stále jej s Pollockem spojují skvrny výbušné exprese, kterými buduje své ženské archetypální figury. Pak ale ve starší literatuře kolem 80. let jako když jeho tvorbu utne. Kooning od roku 1980 trpěl Alzheimerovou chorobou, což vedlo některé kritiky k tomu, že závěrečnou fázi vyloučili z jeho díla jako nevýznamnou kapitolu. Při setkání s jeho ohromnými pozdními světlými plátny na živo však nelze než s takovými soudy polemizovat. Jsou ve většině namalovány v pozitivním ladění oranžových, žlutých a mořsky modrých tónů a vyzařuje z nich zvláštní, nevýbušná, klidná vitalita a zároveň smíření či odevzdanost, které nás naplňují tichou radostí. I to je Willem de Kooning.²³⁴

²³⁴ Srov. VANEL, Herve: *De Koonings letzte Nachlese*, tamtéž, s. 44 - 48.



Obr. 107 Willem de Kooning, *Bez názvu VIII*, 1986, 177,6 x 203,2 cm, soukromá sbírka, © The Willem de Kooning, Foundation, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Umělecká kniha *Jazz*, vyšla v roce 1947. Představuje úvod do pozdních let **Henri Matisse** (1869–1954). Matisse se pod vlivem nemoci opustil malbu a přešel na techniku papírových výřezů – papier dé coupé²³⁵. Barevné papíry mu technikou kvaše připravovala asistentka, on vystříhoval. Podobné výstřižky používal při sestavování kompozic již ve třicátých letech. Organicky formulované siluety živých barev se svými redukovanými konturami převzaly dominantní roli v tvorbě posledních deseti let jeho života. Pro Matisse téměř ikonický laločnatý útvar připomíná stylizovaný list filodendronu a najdeme jej skutečně již na obrazech ze čtyřicátých let, kde tato rostlina figuruje (např. *Černý filodendron s citrony*, 1943). Knižní projekt *Jazz*, jemuž se věnoval několik let, s motivy z cirkusu, varieté a umělcových cest, se svým lakonickým tvaroslovím na hranicích abstrakce, je považován za vyvrcholení Matissovy vitalistické tvorby. Mimořádně se trefil do dobové estetiky, jíž se tak stává spolutvůrcem. U umělce jeho citlivosti však zdaleka nejde pouze o ni, barevné kompozice, prochnuté umělcovou neutuchající energií a hravým novátorským duchem, mají hloubku. Prozrazují Matissovo zaměření k hluboce existenciálním tématům. Život a smrt jsou neodlučně spojeny, aspekt konce můžeme na těchto obrazech zahlédnout mezi barevnými a životem nabitými útvary zpřítomněn třeba i v temném stínu černého filodendronu z minulosti.

²³⁵ Princip výřezů a koláže, objevující se v závěrečné etapě tvorby, lze pro mnohé překvapivě zařadit k charakteristikám v širším významu chápaného stařeckého stylu, spojovaného s úbytkem sil. Nejčastěji bývá totiž stařecký styl spojován s nitkovitou kresbou, fyziologicky odpovídající nedostatku sil a energie ve vysokém věku.



Obr. 108 Henri Matisse, *Laguna*, (Tabule XIX z cyklu *Jazz*), 1947, tisk z výřezu, papír, 42 x 65 cm, Städel Museum Frankfurt am Main

Poslední čtyři léta tvůrčího života věnoval *Růžencové kapli* ve Vence. Ve své úplnost představuje Gesamtkunstwerk jediného autora, z jehož hlavy pochází všechno: plány, zařízení, výzdoba, barevné vitráže, keramika, obrazy. Kapli věnoval své ošetřovatelce, mladé řádové sestře Monique Bougeois, jež o něj pečovala a jejíž láska Matisse k poslednímu dílu inspirovala. Laločnatý list vitráží čistých barevných tónů nehází stín, svítí na abstraktním *Stromu života*. Je to poslední dílo z lásky, plné obdivu k lásce, než náboženské krédo vyznání a oslava lidské sounáležitosti.²³⁶

Point Paintings ze závěru tvorby **Francise Picabii** (1879 –1953) jsou nabity provokativní silou. Picabia na své pozdní výstavě v Paříži v roce 1949 představil okolo čtyřiceti téměř monochromních, podle všeho záměrně takzvaně špatně namalovaných obrazů. Tímto promyšleným, pobuřujícím gestem v podstatě *Bad painting*²³⁷ znovu nastolil základní otázku konce nebo návratu malby v kontextu poválečného informelu. Picabia, který od dadaismu a surrealismu přešel k abstraktní tvorbě, ironicky zvažuje svoji vlastní roli umělce, a provokativně dává tento postoj najevo neúměrně velkým a výrazným podpisem. Jak předpokládal, The Points se rychle setkaly s ostrou kritickou reakcí a přijetí se jim dostalo až po letech s přijetím konceptuálního umění. Přestože tyto obrazy měly být a také byly v době svého vzniku provokativní, dnes, v jiném kontextu, je můžeme vnímat zcela odlišně. Pouze si můžeme klást otázku po stupni míry účasti impulsů z nevědomí na promyšleném provokativním konceptu Tmavé barvy, především kontemplativní modrá, působí uklidňujícím, rozjímavým dojmem, zvětšené body navozují existenciální atmosféru a i ony navádějí svým kruhovým tvarem ke koncentraci. Druhý život Picabiových obrazů

²³⁶ Srov. BÖHRINGER, Hanne: *Henri Matisse: Bouquet un Bonhour*, tamtéž, s. 57 - 58.

²³⁷ Pojem *Bad painting* se ve výtvarném umění objevil až z výstavou stejného jména v New Museum of Contemporary Art v New Yorku v roce 1978, tedy s odstupem čtvrtstoletí po Picabiově smrti.

je daleko spíš než životem provokativního konceptu životem ztišených kompozic směřujících k meditaci.²³⁸



Obr. 109 Francis Picabia, *Nebe*, 1948, olej na dřevě, 75 x 64 cm, soukromá sbírka

Pozdní tvorba **Giorgia de Chirica** (1888–1978) představuje jedno z dosud nejvíc nejasných, nepochopených a kontroverzních děl 20. století. Metafyzik Chirico začal s opakováním motivů z ranější tvorby a ožívováním dávné epochy z historie umění již ve dvacátých letech. Kritika byla takřka jednomyslná: nedostatek inovačního ducha a umělecký úpadek. Téměř šest desetiletí svojí kariéry, která následovala po slavném nástupu s „metafyzickou malbou“, a po rozchodu se surrealisty, byl Giorgio de Chirico kunsthistoriky opomíjen, neboť se po roce 1925 začíná vracet ke klasické malbě a koncem třicátých let maluje neobarokní manýrou. Zároveň celou dobu tvorby čas od času replikuje obrazy z „úspěšného“ období na „vlastnoručních falzech“. Malby z umělcova velmi pozdního aktivního období sklonku šedesátých a sedmdesátých let dokládají jeho návrat k tématům mezi lety 1910 a 1930. Vede jakoby dialog sám se sebou, experimentuje s variacemi a novými kombinacemi těchto motivů, a přitom dosahuje nových, v některých případech absurdních obrázkových nápadů. S odstupem času je patrný duch doby – je třeba připomenout nástup pop artu v těchto letech, a také užívání citací, které se ve velkém objevily až o něco později v postmoderním umění. *Metafyzický interiér s umírajícím sluncem* působí jako uzavřená špice lodi, v okně vlevo (západní strana) Slunce, vpravo

²³⁸ Srov. CULLINAN, Nicholas: Cynisme et indécence: Francis Picabias verunstaltete Monochrome, tamtéž, s. 121 - 123.

(východ) Měsíc ve svých přirozených barvách, v interiéru se objevují jako černé stíny, potemňující celkově světlou a teplou atmosféru. Paprsky černého slunce se jeví jako ochablá chapadla. K tomuto slunci se také ještě vrátí, stejně jako k tématům z řecké mytologie. Zajímavým se jeví v kontextu posledního obrazu pojetí mýtického tématu a osobního života Odysseova návratu²³⁹, který maloval v roce 1968 a ještě se k němu vrátil, na stejnojmenném obraze z roku 1971. Horizont moře za oknem, louže moře doma na podlaze. Červený plášť života a vášni odložen na bok loďky, královsky temně modrá drapérie naděje a kontemplace připravena v rohu. Prostovlasý polonahý král se po dlouhém bloudění vrací domů²⁴⁰.



Obr. 110 Giorgio de Chirico, *Návrat Odysseův*, 1973, olej, plátno, 60 x 73 cm, Fondazione Giorgio e Elsa Chirico, Roma

Z roku 1976 pochází obraz *Vycházející slunce na náměstí*, jeden z posledních návratů, opět se sluncem a jeho černým stínem a pomníkem, odkazujícím do Turína k Friedrichu Nietzsche, jenž jej ovlivnil v začátcích metafyzické malby.²⁴¹ Z roku 1975 je poslední z návratů, návrat na druhou: *Marnotratný syn*.

Andy Warhol (1928–1987) se stal synonymem pro metody přisvojování si, multiplikace a reprodukce. Své typické přístupy neopustil ani na svých posledních obrazech, připravených v roce 1986 pro výstavu v Miláně. Roku 1984 galerista Alexandre Iolas pověřil Warhola vytvořit skupinu děl na základě Da Vinciho *Poslední večeře* pro výstavní prostor galerie v Palazzo Stelline v Miláně. Ten se nachází přes ulici od Santa Maria delle Grazie, domovského místa slavné Leonardovy fresky. Warhol pro tuto příležitost vyprodukoval rozsáhlou sérii *Poslední večeře* (*The Last Supper*), čítající oproti původní zakázce téměř sto variant, vycházející z Leonardovy stejnojmenné malby. Tato série se nakonec

²³⁹ Rodištěm Giorgia de Chirico je Volos v Thesálii v Řecku

²⁴⁰ V roce 1973 podnikl cestu do Řecka, kde s ním byl natočen dokument *Il mistero dell'infinito*.

²⁴¹ Srov. ROOS, Gerd: Wann setzten sich Giorgio de Chirico zur Ruhe, tamtéž, s. 109 - 111.

neplánovaně stala jeho posledním dílem. Nemohl vědět, že zobrazení loučícího se Krista, naposledy večerícího se svými apoštoly, se stane také jeho vlastním gestem loučení. Na bílém podkladě ledabyly v jednoduché černé lince zopakované náboženské téma podle Leonardovy kompozice implantuje emblematické motivy ze své předchozí tvorby. Plánovaný provokativní náboj je tak v kontextu následujících událostí otupen a je posílena nevědomě symbolická složka díla, probouzející otázky, na kolik člověk v podvědomí nese racionálně dosud nevysvětlitelnou informaci o blížící se smrti. Osud si s Andy Warholem zahrál zvláštní prorockou etudu, umělec totiž zemřel zcela neočekávaně začátkem roku 1987 po svém návratu z Milána do New Yorku na pooperační komplikace po rutinním chirurgickém zákroku.²⁴²



Obr. 111 Andy Warhol, *Poslední večeře / Camel*, 1986, tisk, plátno, 299, 7 x 883,9 cm, Mugar Collection, New York

Konceptualista **Bas Jan Ader** (1942–1975), původem Holanďan, v roce 1960 opustil svoji zemi a usadil se na Východním pobřeží Spojených států. Zde získal jméno především performancemi s filmy a fotografií. Mezi lety 1973 až 1975 realizoval svůj poslední projekt nazvaný *Při hledání Zázračného* (*In Search of the Miraculous*). Cesta dovedla hledače Zázračného doslova za možnosti viděného a dosáhla tragické existencionální dimenze konečného cíle. Projekt *In Search of the Miraculous* jeho autor a aktér zamýšlel jako trilogii o fiktivní cestě domů, nakonec však podle plánu realizoval pouze jeho první část, fotodokument z noční procházky po Los Angeles. Při příležitosti výstavy v roce 1975 v Claire S. Copley Gallery v Los Angeles oznámil jeho druhou část, křižování Atlantickým oceánem na malé loďce pro jednoho člověka. Koncept nakonec dosáhl tragických a zároveň mystických rozměrů. *Cesta domů*²⁴³ bludného Holanďana se stala nakonec cestou, kde ono *Domů* nabylo významu domova konečného v absolutním smyslu. Opět jako by se

²⁴² Srov. TAYLOR, Paul: *Andy Warhol: Das letzte Interview* (1987), tamtéž, s. 100 - 103.

²⁴³ Současnému českému čtenáři se název projektu *Cesta domů* může zdát téměř vizionářský, protože to samé jméno nese také náš první domácí hospic.

potvrdila podprahová informace. Trosky Aderova člunu vyplavilo moře o několik měsíců později na západním pobřeží Irska. Jeho tělo se nikdy nenašlo²⁴⁴.



Obr. 112 Bas Jan Ader, *Při hledání Zázračného (In Search of the Miraculous)*, bulletin projektu č. 89, 1975

²⁴⁴ Srov. KÖCHLING, Carolin: *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous*, tamtéž, s. 141 - 142.

13.2 KAREL ŠLENGER

1. 11. 1978

Je půlnoc, prvního listopadu 1978. Chci napsat malý záznam. Asi se končí moje ahasferské putování. Alespoň tak doufám, že jsem se dostal k místu, kde již dále nic nebude.

Tím se všechno promění. Další bude svět jiný.

Byla to těžká cesta. Od roku 1921 do roku 1978. Za čím jsem šel? Snad tu odpověď za mne dá čas další. Snad lidé nepochopí a snad všechno se tím změní. Jen moje povaha ne. –

Ta již je napsána mojí životem a byť nikdo ji nepoznal, z Věčnosti nezmizí, Je také téměř nemožné pro člověka – tvora téhle planety – až k pramenům se dostat. Tam již nic není. Tam již víme, že byť i u nich člověk stál, přeci je nevidí, -nejsou tam. A také dále je opět jiný svět a je nutné jít po něm a vidět jej. Kam asi vede?

A to je ta vysoká hodnota života, že tu nekončí moje já, že zbývá dál zase taková hodnota, za jakou jsem až do dneška šel. Snad se mi podaří tento bod cesty překlenout a pokračovat v cestě za cenu, že jsem ji již skončil. Píši tyto řádky jaksi ve vědomí, že všechny překážky jsem již zdolal, vědom si své neexistence a jen dočasného propůjčení své osobnosti.

Myslím, že spadnou ty všechny zábrany dosavad mi jsouc kladený na cestu, neboť ani já tím již přestávám existovati a měním se v jiný životní fakt. Tedy okamžikem, kdy vyřeší se - věřím že kladně- moje setkání se s pražskými nejvyššími představiteli a složkami, jež se za tu kulturní hodnotu považují. Toto vědomí jim nechci brát a také brát nebudu. Tím končím tento zápis.²⁴⁵

Dopis Karla Šlengra manželce Haně Šlengrové z 27. 1. 1979

Milá Hano.

Úvodem ti chci říct několik slov.

Mnoho toho člověk v životě dělá chybně. Ale za to někdy nemůže. Musí to tak prostě být. Tu pravdu poznávám postupně.

Vím, jaký je to rušivý život – lidská psýcha – ale ona není zlá. Jen člověku samému je dlouho neznámá. Nelze ji mít jako jablko nebo klobouk - - máme ji však, ale je jiná.

Mně vždycky něco hnalo k tomu, abych to lidem vysvětloval; ale v základě jsem to

²⁴⁵ Pozůstalost Karla Šlengra. Dědicové.

potřeboval vysvětlit sobě. V tomhle stavu žil jsem snad od zrození.

Dnes vím, že vše lze lehčeji pochopit a že tíhu toho stavu lze odložit. A tak ti chci pro začátek říci něco, v čem bych chtěl, abys mi rozuměla. Byl jsem rád, - nebo jsem rád, že jsi dnes přijela, že mrazy trochu polevily a že já jsem se od Petra dozvěděl definitivní zprávu o zakoupení dvou obrazů Národní galerií. Řekl mi telefonicky, že peníze mi byly již poukázány.

Věř, nejde mi o peníze, jak by si každý myslel, - ale o to, že v téhle mojí snaze umělecké či výtvarné jsem dosáhl místa nejvyššího a že mám z toho skutečně velikou vnitřní radost, protože tam není každému smrtelníku – respektive malíři, výtvarníkovi dovoleno vstoupiti. A jsem si vědom, a byl jsem si vědom vždy, že moje cesta životní je zcela jiná, mnohem obtížnější a překážkami naplněna, nežli všech ostatních malířů, kteří prošli malířskou akademií. Tu tíhu, to vědomí, ten cit, že jdu po ostří nože a že po obou okrajních stranách je bezdná prohlubeň a že mohu se tam zřítit každým okamžikem - - - to vše jsem nosil v sobě od chvíle, kdy jsem opustil vědomě státní službu.

Ledy se však prolomily, já neupadl a přešel jsem nad propastí až na tu druhou stranu.

Měj z toho radost, milá Hano, - a uvědom si, jak asi to ve mně vypadá po takové dlouhé túře!

Ale teď Ti chci říci, co se mi nedaří vysvětlovat Ti vědecky, filosoficky.

Na tom všem máš zásluhu v první řadě také ty. Ale neumíš a nebudeš umět asi ještě dlouho pochopit vnitřní skladbu lidských osudů, - - což konečně pro tebe je zbytečné vědět.

A já naproti tomu jsem dělal celý život tu chybu, že jsem si myslel a vlastně chtěl, aby všichni lidé mysleli jako já, chtěli poznat „Pravdu“ (s velký P) jako já, aby šli a snažili se býti stále lepšími atd.

Ne, dnes to vidím jinak. Vše je - vlastně to sem nepatří! - -

Tedy tu zásluhu o mé osvobození vnitřní máš v první řadě také Ty a já bych ale chtěl, aby i Ty ses osvobodila od něčeho, čemu nerozumíš a čemu je těžko rozumět. Myslím, že když budeš často a stále si uvědomovat, co Ti kdy píše, že tím podlomíš všechny nepřátelské síly, které v člověku nacházejí svůj domov.

Že jsem ještě tu na světě, to je tedy také i Tvoje zásluha, - - ale to vše je také i přičiněním těch bytostí, s kterými jsem se během svého života sešel. A tak je nutné věci vidět.

Nemůžeme nikdy být egoističtí, ale je nutné umět své “Já” rozptýlit po světě a po všech lidech (i veškerenstvu), s kterými přicházíme a přišli jsme do styku. Historii toho zde nemohu psát, protože to je nemožné. Je obsažena ve Věčnu samotném.

Ale vzpomínám pana Čiháka. I ten a v první řadě On v té době pomohl mi přežít těžké desítilétí mezi 31 – 41. rokem. V prvním desítilétí od 21. do 31. roku byl jsem to asi jen já sám, který tehdy musel jít „Proti všem“, proti celé společnosti. V roce 41 byl to malíř Tichý, který mi pomohl - nebo jehož zásluhou jsem získal finanční podklad k svému dalšímu životu.

A potom jsi to byla asi Ty, kteroužto epizodu – těžkou a složitou vyvolila sis žítí společně se mnou. O té ale nebudu psát. A že světlé vyhlídky do budoucna netrvaly dlouho, to víš již sama nejlépe. Ve 45. roce jsme se vzali, měli dva syny a hned po nich přišel finanční krach či ožebračení všech lidí a nám nezbylo zhora nic, jen každý občan dostal myslím čtyři, nebo pět stovek. A samozřejmě nikdo tehdy nemohl koupiti a kupovati obrazy, když nic neměl. A nežli zase určitá vrstva lidí zbohatla tak, aby sem tam si mohla nějaké to umělecké dílo koupit, to trvalo pomalu do sedmdesátého roku, A to byly asi ty nejstrašnější léta, které jsme museli prožít. Nechci o tom více mluvit.

A potom teprve přišel Dr. Šůva, jenž ocenil moji tehdy vlastně beznadějně vyhlížející práci a zakoupil pro hradeckou galerii první mé obrazy. To bylo někdy kolem sedmdesátého roku. Byl to krok pro mne osvobozující a současně i pro celou naši rodinu. Na tom základě dalo se stavěti již pevně, ale boje se společností nebyly ještě ukončeny. Vlastně tím ještě se prohlubovalo. A byla to těžká práce až do předčerejška!

A chci se ještě zmínit o všech dalších mně známých i neznámých lidech, kteří také mají zásluhu na tom, že ještě žiji a že mohu svoji životní práci dokončiti. Jsou to všichni ti, kteří zakoupili si ode mne na výstavách některá díla nebo obrazy a dávali mi tím víru v lidi a víru v hodnotu „umění“, za kterou jsem šel.

Tak milá Hano, myslím, že se nalezneš všude v mé práci od dob, kdy ses ohřívala u mého „bubínku“ a přišla promrzlá z práce v oborském statku. Bylo to hezké, bylo to nebezpečné, bylo to tragické a tedy i smutné. To vše se asi ozývá v mých velkých pracích, které jsem tvořil během druhé světové války a v údobí po ní. Na dvě ta díla jsem dostal v Hradci Kr. I. cenu a 5000,-Kč za uznání. Jednu zakoupila hradecká galerie. To vše ale až po letech, po letech asi dvaceti. Dnes ale má již ode mne i Národní galerie dvě práce a prosím Tě, tak si uvědom, kolika bytostí to je zásluhou!

Já jsem jen prostředník – medium – kterým to vše (Osud) prochází a z bolestí se rodilo. A dnes jsem nemohl spát. Vidělas, jako když to na mě hodí v osm hodin, když jsem se díval na televizi. Přičil jsem se proti tomu, nemohl jsem vydržet ten hluk do hlavy a nemohl ani zůstat sedět. Ovázal jsem se obinadlem, abych to zapudil. Vždycky mi to spoutání pomáhalo, ale dnes ne. Tys šla spát brzo, já si také musel lehnout a spoléhal jsem na to, že vše přejde. Spát jsem nemohl a tak díval jsem se při tom na televizi. Tlak v hlavě a nepříjemná bolest a nepohoda v hrudní krajině v levé části stále se stupňoval. Zhasl jsem tedy televizi a klidně ležel. Bylo jedenáct, bylo dvanáct, ale spánek nikde. Hlavu jsem měl stále těžší a tak jsem udělal radikální zákrok. Všecko jsem ze sebe shodil, aby měl vzduch přístup k celému mému tělu a aby ono pocítilo, - nebo já abych pocítil, že srdce bije na svém správném místě, t.j. na levé straně a nepřemísťuje se do hlavy. To by člověka udusilo. A potom jsem vzal pero a sešit a sedl si a dal se do psaní tohoto přípisu Haně, protože bych chtěl, aby se taky podobných pocitů zbavila. Je to ale vše zcela normální v dnešní – snad – nenormální světové situaci. A je toto písmo snad také počátek psaní mých rozsáhlých životních memoárů.

Bude tři čtvrti na dvě a snad již mohu si lehnout a spát. Snad již to z hlavy trochu odešlo či

vypařilo se do těchto všech slov. Věřím a dobrou noc lidem všem dobré vůle!²⁴⁶

31. 1. 1979

Nejsem.

Je možný, že nejsem? Je to fakt, ale pochopitelný asi málokomu. Ji sám nevím, jak „to“ strávím. Je to hrozné, je to strašné, ale současně závratně nemožné, ve své divné podobě, Nejsem. Skutečně nejsem. Jsem nositelem toho, co jsem, jsem jen něčím z toho, co lidstvo je, co lidstvo žije, čemu se klaní, co proklíná. Jsem něco z té krásy, kterou snad my, a nebo jenom někteří vidí a žijí, ničí nebo tvoří. Jsem jen něco z těch oblak nade mnou, z modrého nebe, z květin a jejich vůně. Jsem třeba také jen něco ze vši té lidské bídy, bolesti a hnusu, který kolem sebe vidívám, který tu na světě bují a vyjevuje se, který lidé žijí.

Jsem snad jen část toho, čemu se směji, čím dýchám, co proklínám.

Bože, i snad jsem a nebo mohu být jen trochu těch prázdných slov, které tebe velebí, tobě zlořečí, tebe ve svůj prospěch materiální využívají, a nebo tebou samotným, čím u nich jsi.

Nejsi, jako já, jako ten druhý., jako každý člověk na této planetě, jako vše, vše kolem mne i ve mně.

Modlitba probuzení první. Dnes.

Ráno osm hodin. Ještě si lehnu. Nebudu ještě vstávat. Venku je mráz a mlha.

Modlitba druhá

Vím, že to nikdo nepochopí. Je to strašné. Nebýt a ještě vědět. Jak je to možné?

Jen jediným způsobem asi. Je to tím, že to vím, že jsem to poznal, že každý člověk jen poznáním vlastním může tuto pravdu obsáhnout, či pochopit.

Stačí vědět,

že jsem jen nositelem toho, co jsem. Že je to věčné a neměnné. Nepohneš-li s tím sám. Nezměníš-li tvář sám. Nestaneš-li se jiným, zůstaneš věčně tím, čím jsi. A že je to také pravdou, víš denně z vlastní zkušenosti, po celou dobu svého života, od narození do smrti.

Je to jednoduché. A prosté k pochopení. Lidé a lidstvo může klidně žít tak, jak žije. Nemusí na nic myslet, nic luštit a poznávat a může a konečně také i je plně spokojeno se svým životem, s realizací toho všeho. Není třeba, aby s e co měnilo, protože ani změnou nemusí se dále. A je přeci těžké jít dále, když něco takového neexistuje. Dokud se o tom všem nepřesvědčíš.²⁴⁷

²⁴⁶ Tamtéž.

²⁴⁷ Tamtéž.

13.3 PAVEL BRÁZDA

Přepis rozhovoru z 27. 2. 2015 ve vile u Brázdů na Vinohradech k příležitosti výstavy v Galerii u Betlémské kaple 2. – 26. 4. 2015

LŠ: Mezi začátky a konci... Název může vyvolávat představu retrospektivy, ale tahle výstava retrospektivou v běžném slova smyslu nebude. K vidění budou hlavně obrazy z Lidské komedie (2013), Hry (2014) a nejnovější tisky, zpracovávající motivy z padesátých let, tentokrát na papíře. Tvoje poslední tvorba se mezi začátky a konci pohybuje pořád. Využíváš a recykluješ starší kresby a motivy, a vzniká tak stále se rozvíjející dílo. Ostatně proto ta římská I.

PB: *Ted' je doba, kdy se dílo dovršuje. Dílo je soustavně, cílevědomě vedené, i když začíná iracionálně z přímé akce. Postupy jsou nejbližší surrealistickým. Ovšem surrealismus vede k jiným výsledkům.*

Nemám vůbec žádnou představu nějaké skladby – všechno vzniká tak, že si úplně volně čmárám, zaujat nějakým formálním postupem. Vůbec nevím, co mi z toho vyjde. V tomto směru se to tedy taky podobá snu. Je to obdobné tomu, co se u Freuda nazývá snová práce: různé nadsázky, symboly, druhy zobrazení. Sný bývají zprávou o člověku. A já se pak tomu dívám...

Vlastně je to princip nahodilého setkání mých předem prefabrikovaných objektů – kreseb – podle reálných lidí, figurín, loutek, které stylizují do svých her. Ty jednotlivé figury mám na mysli v první řadě jako lidské, tedy postavy. Ale zároveň to slovo používám ve smyslu užívaném v jiných oblastech, například básnická figura, figura v tanci. A hraju si s nimi tak, že ty své jednotlivé figury – herce - dávám natisknout na kopírku.

LŠ: Ted' bych tě přerušila. Právě kopírka a s ní spojená multiplikace, ba dokonce nadprodukce je to, co ti někteří kritici vyčítají. Brázdou si spojují s malbou, a tohle malba není. Jak je to s tím „pravým“ Brázdou?

PB: *Kopírka je součástí toho, co mne už dlouho zajímá – spojení člověka se strojem. A já jsem se s tím strojem spojil v devadesátých letech. Nakonec se ty figury vyšlé z kopírek staly základem dalších kreseb a obrazů. Nechal jsem je vystřihávat paní Matějčkovou (manželka jednoho řemeslníka), takže vlastně tady je již začátek jakési dílenské práce.*

Já bych si přál, aby si každý, koho to baví a těší, mohl z výstavy přinést levnou grafiku domů. Říkal jsem si, takhle by mohla vznikat taková chudá grafika.

Ale stále se považuju především za malíře, ne za grafika. Grafika sama mne nudí, a u mne a počítačových tisků, které dělám vlastně dílensky ted', se ten rozdíl mezi malbou a grafikou stírá.

LŠ: Inscenuješ s těmi svými figuranty setkání, ústící do jakési mikrohry. Vzhledem ke spoustě materiálu jich může vznikat ohromné množství. Jak se rozhoduješ, které setkání uchováš pro další život?

PB: *Někdy to setkání bylo takové, že jsem z něj měl pocit něčeho zdařilého – bylo v něm určité napětí nebo vztah. Jedna moje dávná přítelkyně kdysi řekla: „Když se setkáme, bude to dobrý, když ne, já mám svou věc, ty máš svou věc - nedá se s tím nic dělat“. A já si z toho беру, že ta nese setkání odpadnou a jdou pryč. Zůstávají ta setkání, kde herci vytvoří určitý vztah.*

Děje se to, jak již bylo řečeno, z důvodů iracionálních, ale znovu zdůrazňuju, ta iracionalita je v úplném základu jiná než u surrealistů. Surrealistická setkání jsou naprosto exkluzivní v duchu Lautréamontova „náhodného setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole“ Moje linie je jiná – nejde o exkluzivní setkávání, vycházející z linie symbolismus – dekadence – surrealismus. Moje linie je daleko realističtější.

LŠ: Nežli exkluzivní jsi naopak civilistní. To je tvá přirozenost vedoucí k hominismu. A tedy k „starému“ Brázdovi.

PB: *Skutečně ano, poněvadž hominismus přijal určité podněty, formované Chalupeckého esejí Svět, ve kterém žijeme. Byl v něm poukaz na to, co vlastně mělo být tím světem, ve kterém žijeme, bližším životu, který tu žijeme, a surrealismus a celkový formalismus, to mně bylo cizí a měl jsem vůči tomu určitou averzi. Když jsme se tehdy s Jardou (Dreslerem) setkali s Teigem, ukazoval nám nějaké své koláže, a viděl jsem, že je to něco, co je hodně daleké toho, o co nám jde. Formalismu jsem měl po krk ze sbírky svých rodičů. Z toho, jak jsem se s ním setkával i v knížkách, co mi kupovala máma a co jsem četl, jsem měl dost brzy přehled. A něco z toho jsem přebíral, samozřejmě třeba kubismus. Bez toho by moje skladba nebyla myslitelná.*

LŠ: Když jsme u kubismu, rodinné sbírky a u tvé maminky, co ta čapkovská tradice, se kterou býváš spojován?

PB: *Má to smysl a připouštím, že jistý kousek vlivu měla i ta tradice čapkovská. Tady bych to ale chtěl usměrnit ve smyslu, že nejde o nějaký vzdálený příbuzenský vztah. Naopak, vždycky mi vadilo, když mne někdo v nějaké společnosti chtěl představit jako zvlášť obdivuhodnou raritu, prasynovce bratří Čapků. To bylo pro mne něco hanebného a ohromně trapného.*

Ale my, to je já a moje mladší sestra, jsme ty Čapky četli. Krakatit, Válku s mloky, ... a je docela možné, že mnohé z mé tematiky je od těchto prvotních podnětů, a taky od mámy. Máma byla čtenářkou Marcela Prousta a seznamovala nás s klasickou světovou literaturou v poměrně raném věku. Tak to samozřejmě mělo určitý vliv.

Dnes na čtení už dávno žádný čas nemám, ten čas věnuju tvorbě, a dívím se tomu já sám, že mne to dosud neporazilo. Zatím se nestalo, že bych se ve svém workoholismu docela přetáhl, že by to na mě padlo, a že bych na nějakou dobu přinejmenším z toho sám padl a potřeboval to radikálně přerušit. Pořád v tom jedu.

LŠ: Syndrom vyhoření jsi nezažil.

PB: *Ne, jedu v tom pořádku. Někdy na mne padne únava, ale pak si večer sednu k počítači a úplně mne přejde. A nejlepší doplněk toho workoholismu je, že zpravidla než s Věrou usneme, tak se držíme za ruce. To je krásný doklad toho, jak se potřebujeme a jak si vážíme toho, že tady spolu jsme, a prožíváme to čím dál mocněji.*

LŠ: To jste jako ti dva poslední lidé, ty děti, co se drží za ruce tady na Věřině obraze²⁴⁸...

PB: *Ten obraz ukazuje, jak jinak Věra tehdy brala tu naši situaci. Ji opravdu hodně zasáhlo, když se z idylického normálního poklidného rodinného prostředí dostala do takovýhle šlamastyky. To já jsem byl rád, že jsem do té Akademie už nemusel chodit, byl jsem blaženej, že si můžu malovat po svém a tenkrát rovnou po tom vyhození jsem vytvořil svůj první galerijní obraz Obluda čeká, obluda má čas²⁴⁹.*

LŠ: První galerijní obraz. Zdánlivě je jiný, než ty Věřiny dvě holohlavé nahé děti, na popraskané pusté zemi i Zemi po ničivé katastrofě odkázané na sebe a ochranu Anděla strážce. Ale motiv anděla i té ochrany dvou nahých lidských bytostí v hnízdě u tebe vlastně také je. A nehostinná země z Věřina obrazu u tebe bere podobu dlažby. Jste na dlažbě, v hnízdečku... strážíš... Vlastně jsou to podobné obrazy.

PB: *A ta Obluda čtyřicet let čekala a nakonec se dočkala. Vyjadřuje dnes tu kliku, co člověk měl nakonec.*

LŠ: To byly začátky. A teď ty konce: Který byl tvůj poslední obraz, co jsi namaloval, říkejme tomu, klasicky?

PB: *Ještě ke konci osmdesátých let jsem byl tak unavený tou situací, že jsem se k malování vlastně už moc nedostával. Dělal jsem jiný věci, začal jsem s kresbami. Poslední série byly Hlavy, které jsem dělal v polovině devadesátých let. Vrátil jsem se k linii. Černá linka, barevné plochy, bylo to dost podobné tomu, co teď dělám na počítači. Tady to má návaznost A poslední obrazy byly Setkání u moře, Učitelka, Dvě smrtky. Používal jsem hlavně hodně červenou a modrou. Počátkem roku 2006, to byla výstava v Národní galerii, jsem začal na počítači dělat soustavně. Tedy bezmála deset roků dělám na počítači.*

LŠ: To už jsou vlastně nové začátky.

PB: *Toho času, který mám před sebou, a není to jistý, kolik ho ještě je, musím využít co nejproduktivněji a musím ty věci, co si to zaslouží, dodělat, a ty ostatní vyházet. Zásoby mám velké, a když uvážím barevné variace, z jednoho obrazu by mohla být vždy jedna výstava. Tak se teď zabývám tím, že věci vyhazuju i dokončuju. Podílí se na tom i dost nové invence a tím se dovršuje dlouhá doba úsilí, které se ukazuje jako soustavné už od osmdesátých let. Tehdy šlo o koláže vystříhané za materiálů z komiksů, které jsem si dovezl z Paříže, z mých vlastních kreseb, a někdy jsem je kombinoval. A jako u koláže, některé prvky jsou nově nakreslené, některé převzaté – jde tu o kresby formované, deformované, a reformované. Ty věci z osmdesátých let*

²⁴⁸ Věra Nováková, Po konci (Hic iacet omnipotens homo sapiens), olej na lepence, 1952

²⁴⁹ Pavel Brázda, Obluda čeká, obluda má čas. Vlastní podobizna PB. 49, tempera a olej na lepence, 1949-50.

byly kreslené tenkýma linkama. V devadesátých letech přišla radikální změna: obtahoval a spojoval jsem je tlustou fixou, podobně jak to dělal Léger a pak Haring. A tehdy se to dostalo do mého pravého osobního stylu.

LŠ: Ta pevná linka jako by souvisela i s tvými postoji.

PB: *Ty linky - jde o to, aby byly pevné, ale nepůsobily tvrdě. No a to jde i na tom počítači, ten stroj ušetří strašně moc práce, je obrovským pomocníkem člověka. Způsobem typickým pro tuto novou dobu hledím klasickou malbu spojit s prací tady těch strojů. To je téma nahozené už v Závodnících²⁵⁰. Téma spojení člověka a stroje беру myticky. Vytvářím z toho spojení jednu bytost, je to podobné, jako když sem vtrhly hordy nájezdníků na koních, a lidé z toho byli tak ohromeni, že to vedlo k vytvoření kentaurů. Takže vlastně to spojení člověka a stroje je jedno z hlavních témat, které mne tu odjakživa zajímají.*

LŠ: Začali jsme s racionalitou a iracionalitou. U tebe se na první pohled vše jeví být ve znamení racia, pod kontrolou. Při „bližším ohledání“ podle toho, co říkáš, je v základu iracionalita, a tak jsou obě ty složky, zdá se mi, docela v rovnováze. Podobně je to u tebe se spojením krajně osobních témat a něčeho daleko univerzálnějšího.

PB: *Z toho vycházím. A až vyjde moje Dohra²⁵¹, musí tam být zdůrazněno velkými písmeny, že ti druzí, což je trošku podle Sartrova modelu Peklo jsou ti druzí, ale u mne pozitivně postaveno, jsou také já.*

LŠ: Tvoje groteskní výjevy, kde se setkávají muž a žena, jsou obrazy z tvého života a zároveň platí univerzálně. Když si vezmeme lidský život průměrem cesty lidské duše, která jde za vykoupením, jiný by třeba řekl za individuací, pak každý člověk vlastně žije univerzální příběh. Jen ho v tom zahlédnout a rozšifrovat. Je to jako v psychoanalýze. A ty tvoje obrazy z posledních let jsou právě o téhle cestě.

PB: *Ano, ženský princip v duši, mužský v duchu – nakonec i v těch hermetických teoriích to tak je myšleno.*

LŠ: A také princip nevědomých protějšků mužské a ženské psýchy, Animy a Anima. A tebe pochopitelně víc zajímá ta (tvá) Anima.

PB: *A to je taky důvod, že některé dámy nejsou spokojené, jak maluju ty ženské. Nemaluju je hrozný na pohled, ale hrozný v tom vztahu. A tak se na těch obrazech okolo člověka omotávají, nebo všechno trhají...jde o různé způsoby formulování a o kategorie spíš psychologické než metafyzické. Já na tu metafyziku totiž tak moc nejsem. Mám to hrozně zjednodušený: když by se mělo přijít k tomu, jaký konečný smysl má něco, co vzniká, při mým ontologickým pesimismu jednoduše jde o zánik. Nesmrtelné nezůstává na týhle zemi nic. Můžu být spokojený, když vejdu do svých obrazů, a ty zůstanou nějakou chvilku částečně nesmrtelné.*

²⁵⁰ Pavel Brázda, *Závodníci*, tempera na lepence, 1956 – 58.

²⁵¹ V roce 2014 Pavel Brázda vydal v nakladatelství Argo knihu s titulem *Hra*. V současné době plánuje vydat ve vztahu ke *Hře* apokryfní *Dohru*.

LŠ: Nesmrtelná je ta duše. Nemyslím teď v téhle souvislosti duši konkrétního jedince, ale lidskou, člověčí duši obecnou a její cestu za sjednocením. Toužíme po úplnosti. Tvoje mnohé příběhy mi upomínají na rytíře Svatého Grálu, kteří ve zbroji jedou za svou vizí, a potkávají na své cestě ženy, krásné čisté panny, které ku dobrému průběhu věci doplňují jejich mužnost a brnění, ale jindy i ty, které krásné na pohled jejich počínání v posledku hatí, a před očima se jim promění v draka a procitne v nich ničivá stránka.

PB: *Ano, mýtotočrná stránka je mi milá, a mám rád to umění, které sleduje příběh, ale samozřejmě ne na úkor výtvarného prvku. Je mi vzdálené to, co říkal Cézanne, totiž že je mu jedno, jestli maluje manželku nebo jablka. Právě mimovýtvarný prvek vyprávění je mi blízký. Jde mi o to, aby ty věci byly poutavé a pro lidi zábavné, a když je to baví, je to pro mne největší odměna.*

LŠ: A zase se dostáváme k začátku našeho rozhovoru, který se odvíjel od názoru některých teoretiků nebo znalců, kteří hodnotí etapu stáří jako málo silnou a tudíž úpadkovou. S tím zásadně nesouhlasím. Není všechno o síle a ve hře je také moudrost starého člověka. A ty se moudřeji a moudřeji držíš svého příběhu, ten příběh je čtivý pro lidi bez ohledu na nějaké síto ať už je to věk, sociální příslušnost, vzdělání. Nevnímám tuhle tvoji tvorbu per partes jako x jednotlivých obrazů. Maluješ se stále větším porozuměním, nadhledem a smířením stále jeden příběh. Tvůj i náš. A v tomhle ohledu ses dostal v podstatě na vrchol. Je to jedno, s nadsázkou, Velké dílo.

PB: *Někteří lidi nesnáší moje obrazy proto, že se jim zdají agresivní. Já ale koresponduji s tímhle světem, a ty barvy, které užívám, také vycházejí z tohoto světa, který není zrovna kontemplativní a ušlechtilý. A zároveň v sobě určitou agresi mám. Nemám dnes ale vůbec žádnou potřebu, jak to někteří mají, aby předváděli tu úžasnou bravurnost rukopisu. Mám dojem, že mám víc vůle, než nadání. To nadání mají ti, co dovedou dělat ty geniální rukopisy, když na ně přijde geniální chvíle. A já jsem spíš pilnej řemeslník.*

Dopis Pavla Brázdy z 26. 10. 2017

Milá Věro, děkuju ti, že jsi a že jsi se mnou, a to už bezmála 68 roků od podzimu 1948. Takže zanedlouho by to mohlo a mělo být 70 let společného života. Kéž by. Už dnes to je něco neobvyklého.

Milá Věro, můžu Tě tak vcelku nazvat. Já vím a ty také, že někdy býváš nemilá. A není divu, soužití se mnou bývá a bylo asi pro každého poněkud obtížné. Ale tebe to naštěstí za chvíli přejde. Vcelku jsi dost velkorysá a trpělivá i obětavá, někdy až příliš. Dodnes mne napadají slova dávného šlágru, který jsem si prozpěvoval už, když jsem maloval tvůj poněkud idealizovaný portrét z roku 1951, nazvaný Věra se zamalovanými křídly, která tam

skutečně původně byla: Ty jsi můj anděl strážný a já jen muž lehkovážný. “ I když tě hledím především odesílat do tvého butovického ateliéru, místo, abys nadmíru zastávala roli ženy v domácnosti, často se mne tady po tobě stýská. Těžko se mne usíná, když se někdy výjimečně předtím alespoň nedržíme chvíli za ruce.

Také si oba někdy telefonujeme s obavou, že se jestli se tomu druhému něco nestalo, když se dlouho neozývá a nebo nemá u sebe dosažitelný mobil. Což tu uvádím jako příklady našeho osobně šťastného konce života, který nám, jak doufáme, ještě nějakou dobu vydrží.

A tak jsem rád, že tě mám a že tu můžu k tvé zasloužené široce společenské oblibě mnoha Tvých přátel, kteří tě mají rádi, připojit svoje příležitostné, poněkud veřejné vyznání lásky. I teď mi dochází, jak pevný, vytrvalý a dobrý vztah je a byl ten náš a kolik toho vydržel. Jak nám dopomáhal a dopomáhá překonávat všemožné obtíže. Včetně té poslední, že tu už oba spolu, a k tomu s tím naším dílem, už dost dlouho, tj. alespoň dalších 50 roků, nebudeme.

Toto až okázalé milostné psaní by nevzniklo bez předcházejících protikladů ve vztahu v mnohém problematickém. Tak jsou zaznamenány v podání Přemysla Arátora v knize pro tebe odstrašující, nicméně pravdivé, která vyšla pod názvem Brázda v nakladatelství Respekt. Tohle už máme naštěstí dost dlouho za sebou. Ani mne už ta katolická ortodoxie v tobě, která by tě ovládala jinak, mně byla poměrně lhostejná, ž tak neděsí.

A ke společným narozeninám blahopřeji také Hance, s kterou si denně telefonujeme tak, že se až někdy zdá, jako byste byli v mnohém společně jednou bytostí.

Bezmála zcela Tvůj Pavel

V Praze 26. října 2017²⁵²

²⁵² Dopis Pavla Brázdy z 26. 10. 2017, in: LOBKOWICZ, MICHAEL – TRLIFAJOVÁ KATEŘINA (ed): HV '90. Sborník vydaný u příležitosti 90. narozenin sester Hany Lobkowiczové a Věry Novákové, Praha 2018.